L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

JANVIER 1978

No 244

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

(*) C'est à M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien	F. 120 —	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

EDITORIAL

En ce nouvel an, veuillez accepter les vœux de toute l'équipe rédactionnelle qui se dévoue sans compter au service de « L'E.M. » — Que 1978 vous comble familialement et que l'heure d'« Education musicale et de direction Chorale » conserve une place de choix dans l'enseignement général.

Combien de projets n'ont-ils pas été lancés, combien de promesses n'ont-elles pas été faites tendant à donner à l'enseignement musical la place éminente qu'il devrait avoir ?

Je suis fort sensible aux bruits qui me parviennent directement ou indirectement. Un certain nombre d'entre vous s'émeuvent de ma nouvelle position au sein de l'équipe de la revue et craignent que celle-ci ne change quant à sa valeur corporative et pédagogique.

Chers Amis, je reste toujours aussi combatif et j'ai donné en confiance à la Société E.G.P. la gestion de notre Revue. Je suis toujours fidèlement prêt à me battre pour notre corporation et la défense de l'Education Musicale qu'elle soit appelée Artistique ou Esthétique.

André MUSSON

35ème Année No 244
JANVIER 1978

SOMMAIRE



EDITIONS MUSICALES DE LA
SCHOLA CANTORUM
PROCURE GENERALE DE MUSIQUE

76 bis, rue des Saints-Pères - PARIS VIIe
Tél. : 548 70-50

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

METHODES D'ORGUE :
POTIER Méthode Bleue
RAFFY Ecole d'Orgue en 3 volumes
PIERRONT-BONFILS Nouvelle Méthode de Clavier en 4 volumes
Nouvelle Méthode d'Orgue en 2 volumes
METHODE DE CHANT CHORAL :
Méthode **MONTSERRAT** : LA VOIX DU PETIT CHANTEUR (comportant: 1 livret d'exercices + un jeu de 4 cassettes)
SOLFEGE et OUVRAGE THEORIQUE :
RENARD : Solfège théorique et pratique
CELLIER : Traité de registration de l'orgue

COLLECTIONS POUR ORGUE

Vaste répertoire avec les plus grands auteurs. 3 prestigieuses collections :
– **L'ORGANISTE LITURGIQUE**
– **ORGUE ET LITURGIE**
– **LES GRANDES HEURES DE L'ORGUE**

OEUVRES VOCALES

Collection « LA REVERDIE »
Dirigée par A. AGNEL – Collection de musique exclusivement inédite du Moyen Age au XVIIIe:
COLIN : Missa Confitemini
LESTOCART : Dix psaumes et un canon
Divers auteurs : 9 motets du XVI°

A paraître :
PHINOT : Missa « Si bona suscepimus »
TERZIANI : Messa a tre voci concertata

Collection « MINI HOSANNA »
Oeuvres pour Percussion et voix – religieuses, profanes et folkloriques.

Editions Choudens

38, rue Jean Mermoz
Paris VIII

Oeuvres pour Piano de Pierre Arbeau



12 pièces brèves pour "Petites Mains" Degré élémentaire II

1er cahier
1 Première Mazurka
2 Duo
3 Berceuse

2e cahier
4 Une très grosse peine
5 Calinerie
6 Souvenir

3e cahier
7 A travers bois
8 Il était une fois
9 Obstination

4e cahier
10 Villanelle
11 Promenade
12 La Roulotte

---

6 pièces brèves pour plus "Grandes Mains" Degré moyen I

1er cahier
1 Première Valse
2 Deuxième Valse
3 Pavane

2e cahier
4 Deuxième Mazurka
5 Serenata
6 Vers la virtuosité

Chaque page propose une difficulté à vaincre en s'amusant,

Programme d'Education Musicale
DES JARDINS D'ENFANTS EN HONGRIE *

LE GROUPE DES GRANDS

MATERIAU MELODIQUE A UTILISER :

22 à 26 chants et chants de jeux pentatoniques de la tradition enfantine hongroise et chansons composées ayant les mêmes caractéristiques.
Parmi ceux-ci, 6 ou 7 seront réservés à des occasions spéciales :
7 Novembre, St Nicolas, Nöel, 1er Mai, Fête des Mères, Fêtes.
3 ou 4 comptines.
Des chants plus longs seront utilisés s'étendant sur 12, 16 ou 18 mesures, avec un ambitus de 6 degrés en mesure à 2 temps, avec des motifs d'introduction plus longs composés de croches et de noires.

ELEMENTS MELODIQUES :

Sol-mi	1 ou 2 chants
mi-ré-do	1 ou 2 chants
sol-la-mi	2 chants
sol-mi-ré-do	4 ou 5 chants
la-sol-mi-ré-do	4 ou 5 chants
mi-ré-do-la	2 ou 3 chants
mi-ré-do-la-sol	2 chants
mi-do-la-sol	2 chants

On pourra ajouter d'autres matériaux pentacordes et hexacordes. Le nombre de chansons concernant l'environnement de l'enfant et sa vie imaginative devra être augmenté par l'addition de chants sur des thèmes saisonniers ou nationaux.

APTITUDES MUSICALES A DEVELOPPER :

1) formation de l'oreille

a) Le but sera d'habituer les enfants à chanter ensemble avec aisance, gracieusement et en ayant le souci d'une prononciation correcte du texte. On encouragera à la fois le chant en groupe et le chant individuel.

b) On fera attention à la voix des enfants grâce à : l'expression vocale douce et aisée, l'interprétation des chants connus bouche fermée, la répétition de syllabes amusantes et l'imitation de sons, l'utilisation de différentes combinaisons de voyelles et de consonnes.

c) Les différences de hauteur doivent être perçues entre aigu et grave dans les intervalles d'octave, de quinte et de tierce. Le bras et la main seront utilisés pour représenter ces niveaux dans l'espace. Les enfants devront suivre la transposition de chants connus dans une tonalité plus grave ou plus aiguë, ne s'élevant pas ou ne s'abaissant pas de plus d'une tierce majeure.

d) La différence entre fort et doucement devra être observée dans la musique, le chant, la parole, et aussi simultanément la différence rapide / lent au cours du même jeu ou de la même activité.

e) Les chansons familières doivent être chantées sans les paroles et les airs devront être reconnus des enfants d'après l'interprétation bouche fermée ou l'exécution instrumentale. Ils devront également être capables de donner le titre d'une chanson d'après l'audition d'un court extrait de cette chanson.

f) L'audition intérieure devra être pratiquée d'abord avec de courts fragments de chansons familières, plus tard avec des phrases plus longues, à un signal donné. La pulsation doit être sentie à tout moment.

g) Une «inconsciente» préparation au chant à deux voix est entreprise par les chants avec dialogues, le chant en écho de formules de 4 temps ou mesures à 2/4. Les formules seront choisies dans les chants connus ou les mélodies pentatoniques avec paroles

* Voir EDUCATION MUSICALE - Novembre et Décembre 1977

improvisées telles que salutations, instructions, appel des enfants.
h) Des bruits de l'environnement proche devront être observés, et l'habitude d'établir des contrastes et des comparaisons entre eux sera développée. Leurs expériences d'écoute devront être élargies, davantage de timbres musicaux seront introduits, et la reconnaissance des voix des enfants et de celle de l'institutrice sera renouvelée.
i) Une habitude d'écoute attentive sera créée par la présentation de chants populaires hongrois soigneusement choisis, de types différents. De la musique composée et des chansons enfantines des nations voisines pourront être chantées ou interprétées sur des instruments.

2) Perception rythmique :
a) Les enfants devraient être capables de sentir et de distinguer clairement entre le battement régulier (pulsation) et le rythme de la chanson (syllabes verbales) et devraient pouvoir l'exprimer soit en frappant dans les mains soit en tapant des pieds ou en marchant etc... ou avec des instruments à percussion.
Un élément musical nouveau enseigné à ce niveau est le soupir.
b) Les enfants devraient pouvoir reproduire le rythme d'un chant connu par l'audition intérieure (c'est à dire sans chant audible).
c) Ils devraient reconnaitre des chants bien connus d'après le schéma du rythme seul.
d) Ils devraient être capables d'improviser des formules rythmiques dans le style questions-réponses ainsi que d'imiter des modèles précis et d'inventer des paroles sur des formules familières et vice-versa.
e) La perception de lent et rapide devra être étendue pour inclure les changements de tempo à l'intérieur d'une chanson avec rapide : la noire =120 et lent : la noire =72.
Leur capacité à reconnaitre et à exprimer rapide, lent, fort et doucement dans toutes les combinaisons devra être améliorée. Ils devront être capables de donner une expression ressentie de la mesure à 2 temps dans la marche, les mouvements rythmiques ou sur des instruments à percussion.

3) La compréhension de la forme :
Les enfants devraient étudier une variété de formations de jeux et de danses : lignes spirales en deux groupes, cercles concentriques de sens contraire, lignes par couples, danses en cercles. Celles-ci seront ajoutées aux formes simples déjà étudiées.

4) Habileté instrumentale :
En plus du maniement sûr et correct du tambourin, du triangle, des cymbales et du xylophone, individuellement, les enfants devront être encouragés à faire une variété de légers accompagnements des chansons en marquant la pulsation, en accentuant la mesure, en frappant les rythmes caractéristiques du chant.

5) Buts à atteindre à la fin de l'année :
Le groupe devrait savoir au moins par coeur 20 chansons (5 ou 6 de celles-ci réservées aux occasions spéciales) et 3 comptines, et être capable de les interpréter avec une intonation claire, une bonne prononciation et dans un style bien adapté, entre les notes absolues : Cl à D2, dans un tempo entre : la noire =92 et la noire =108.
Les comptines doivent être récitées avec une pulsation régulière mais suivant le modèle naturel de la parole.
10 de ces chants doivent être si parfaitement maitrisés que, soit en groupe soit individuellement, les enfants puissent commencer à chanter sans aide.
Chaque enfant doit être capable de reproduire des phrases de chansons ou de répondre à des formules rythmiques extraites de ces chansons et de chanter seuls des chants entiers.
La classe devrait reconnaitre et montrer avec les mains, dans l'espace, la différence entre aigu et grave dans les intervalles d'octave, quinte et tierce, aussi bien individuellement qu'en groupe.
Ils devraient être capables de reconnaitre «fort» et «doucement» «rapide» et «lent» et d'exprimer toutes les combinaisons de ces nuances par le chant et par le mouvement.

Ils devraient pouvoir chanter bouche fermée ou chanter sur «la, la» les airs familiers sans le texte, et bouche fermée également en groupe.
Ils devraient reconnaitre les chansons familières présentées sans le texte ou uniquement à partir de formules caractéristiques extraites de ces chansons.
Ils devraient être capables de «retenir» une chanson par l'audition intérieure à un signal donné et de «cacher» des extraits plus longs que précédemment.
Ils devraient pouvoir «chanter en écho» 2 mesures à 2/4 avec paroles ou bouche fermée aussi bien individuellement qu'en groupe.
Ils devraient pouvoir reproduire des chants avec dialogues en groupe à l'unisson parfait.
Ils devraient être capables de différencier à l'oreille les timbres de bruit, d'instruments et de voix.
Ils devraient pouvoir écouter la musique avec concentration et intérêt, en faisant attention au sens du texte, aux caractères de la chanson ou aux timbres spéciaux des instruments d'accompagnement.
Ils devraient sentir le battement régulier (pulsation) et le distinguer clairement du rythme de leurs chansons.
Ils devraient être capables d'exprimer cette distinc-

tion physiquement par le **geste, la marche**, le frapper, etc...

Ils devraient pouvoir retenir le rythme de base d'un chant par «l'audition intérieure». Les chants les mieux connus doivent l'être d'après les motifs rythmiques seuls.

Ils doivent pouvoir interpréter des chansons en conservant le tempo sans l'aide de la maitresse.

Les autres possibilités rythmiques souhaitées peuvent être résumées :

- aptitude à reconnaitre le tempo «lent» ou «rapide» et capacité à introduire un tempo «lent» ou «rapide» tout seul, dans le chant, la parole ou les mouvements corporels.
- aptitude à exprimer les accents «fort» et «doux» de la mesure à 2 temps en groupe. Possibilité de reproduire le rythme en écho en frappant dans les mains (2 mesures à 2/4) en groupe ou seuls.
- la facilité de comprendre les formes musicales pourrait se traduire par l'aisance des évolutions dans l'espace bien coordonnées, des mouvements du corps et des pas de danse exécutés gracieusement avec ensemble.

l'aisance instrumentale pourrait s'exprimer dans l'habileté à tenir le tambourin, le triangle, les cymbales et le xylophone, et à exécuter des improvisations mélodiques simples et des accompagnements rythmiques.

DIRECTIVES POUR LE GROUPE DES GRANDS :

Le travail de ce groupe s'appuie sur l'expérience acquise au cours de l'année précédente, exactement comme l'était le travail du groupe des moyens.

D'abord les acquisitions de l'année précédente sont affinées plutôt qu'augmentées et les plans des leçons sont essentiellement basés sur une révision des matériaux familiers. Les chants appris dans la première année doivent être répétés tout le long de cette troisième année et leur répertoire général doit toujours rester en mémoire des enfants.

Ils devraient continuer à faire des comparaisons agréables et variées sur ces petits chants de faible ambitus car ils les retrouveront bientôt à l'école élémentaire quand ils commenceront à écrire et à lire la musique (1). L'institutrice doit utiliser ces chants simples pour résoudre les problèmes de l'élaboration d'une base musicale et pour créer un style de chant clair et beau et d'un niveau plus élevé, à la fois de la part de la classe toute entière et de chaque enfant pris individuellement.

Le but, dans ce groupe, est d'atteindre un niveau plus élevé et plus riche sur le plan musical dans tous les domaines du programme déjà étudié. Dans ce but, l'institutrice essaiera d'obtenir de meilleures intonations, des mouvements du corps plus gracieux, une observation plus consciente des concepts de base, à travers une constante **comparaison, différenciation** et **perception** et enfin, plus tard, une indépendance de plus en plus grande par rapport aux directives de l'institutrice dans toutes les activités musicales.

Il est d'une importance capitale pour l'enfant que sa maitrise des techniques soit basée à la fois sur un **travail collectif et individuel. La leçon de chant journalière**, en plus des deux leçons de musique obligatoires, contribue énormément à l'élaboration de la maitrise de cette musique.

L'apprentissage de nouveaux chants, la préparation de chants spéciaux pour les fêtes et la pratique des formations de danse prennent beaucoup de temps dans les leçons obligatoires, sans oublier le temps consacré au développement des aptitudes musicales et à l'aide spéciale des enfants moins aptes. Toutes ces matières demandent plus de temps que n'en donnent les périodes de 30 minutes. Le vrai plaisir esthétique découlera donc des chants, des danses et des jeux ; l'aisance inconsciente résultera d'un long travail de pratique et de synthèse. Pour atteindre ce but, de fréquentes répétitions seront nécessaires. Une petite séance de chants, de danses ou de jeux musicaux chaque jour ne gênera pas les enfants dans leurs activités de plein-air ou leurs jeux, ni ne les fatiguera. Mieux, ces activités serviront de motivations dans une classe, spécialement dans la préparation des fêtes avant les vacances.

De nouveaux chants seront introduits à ce moment là, par routine, comme avant, pendant les leçons de musique obligatoires. La pratique et la répétition peuvent alors s'introduire dans la chanson journalière occasionnelle.

Les aptitudes musicales des enfants de 5 ans, après 2 ans de pratique atteindront un niveau où ils seront heureux de chanter, d'écouter de la musique et de faire des jeux musicaux, en développant leurs qualités musicales.

Pendant ces années pré-scolaires, l'institutrice doit développer l'aptitude à bien chanter ; l'esthétique des mouvements corporels et une faculté d'écoute. Le goût et l'intérêt pour la musique sont éveillés non seulement par l'expérience directe du chant mais par les appréciations de l'institutrice, non seulement par les techniques élaborées qui évoquent l'enthousiasme d'un groupe volontaire mais aussi par le désir de mériter des compliments.

Les concepts de base du programme sont **«lent» - «rapide», «fort» - «doucement», pulsation, rythme, «aigu» - «grave» etc...**

Ces concepts doivent être observés et rendus conscients, uniquement dans les chants réellement inter-

(1) Sans commentaire en ce qui concerne l'adaptation aux écoles françaises (N.D.L.R.)

prétés dans l'esprit de jeux et dans l'ordre progressif.

Cette progression est tracée dans les «buts pour la fin de l'année» pour le groupe des grands. Les idées personnelles de l'institutrice et ses propres possibilités doivent lui permettre de prévoir les jeux et le matériel didactique qui sont nécessaires pour mener à bien ce programme.

Les enfants doivent être capables de chanter correctement des chants dont l'ambitus sera une sixte comprise entre C1 et D2, avec une bonne approche des intervalles, une bonne prononciation des textes dans le rythme propre à la langue hongroise et dans une interprétation respectant le style du chant donné.

Les cordes vocales des enfants de six ans sont toujours en développement et ils sont incapables de faire des mouvements musculaires rapides ou d'émettre une vibration exacte. Leur timbre vocal est plus voilé que celui des enfants de 8-9 ans. Cependant, nous pouvons attendre de ces enfants de 6 ans un chant correct, une faculté de conserver un tempo, le départ des chants dans une tonalité précise et aussi une bonne articulation des mots. La véritable activité musicale se trouve non seulement dans le chant individuel à cet âge, mais aussi dans des initiatives à commencer un chant, à organiser un jeu chanté à inventer des gestes, à proposer des idées pour mettre en valeur un chant, à improviser des récits chantés etc... L'improvisation des enfants de 6 ans dans le jeu dramatique est différente de celle des groupes plus jeunes où les activités avaient pour but l'expression personnelle et le plaisir personnel. (A cet âge, créer est un plaisir pour soi et pour les autres). Ce plaisir social est un besoin très répandu chez les enfants de 6 ans.

Les chants utilisés pour les enfants du groupe des grands sont ceux du folklore hongrois pour enfants, des jeux chantés et les mélodies composées dans un style semblable, comprenant les 6 notes du pentatonique, avec une ambitus d'une sixte.

L'institutrice est libre d'utiliser des chants avec un plus grand nombre d'éléments musicaux, pour enrichir et varier le programme d'audition. Un tel matériau peut être choisi dans les collections scolaires, les sélections de musique classique, et les chants pour enfants des nations voisines.

C'est dans ce groupe des grands que l'institutrice peut commencer à sensibiliser les enfants sur la signification des célébrations nationales et faire naitre une conscience sociale chez les enfants.

Le RENOUVEAU de la MUSIQUE de CHAMBRE en FRANCE de 1870 à la MORT de DEBUSSY

par
Danièle PISTONE

I. GENERALITES

1. LA MUSIQUE DE CHAMBRE

La notion de musique de chambre a changé avec les siècles. C'est pourquoi nous nous attacherons à mettre en relief, dans un premier temps, les trois étapes qui nous paraissent essentielles dans cette évolution.

1. Le concept de **musique de chambre** nait véritablement au début du XVIIème siècle, en opposition à celui de **musique d'église**, pour distinguer les ouvrages de destination et d'inspiration profanes - d'origine essentiellement chorégraphique - des compositions issues du style contrapuntique (dit alors **stile antico** ou **stile da chiesa**) (1). Du point de vue de l'écriture, la différence n'est cependant pas toujours très nette à cette époque, car les imitations peuvent apparaitre fréquemment dans la musique de chambre (2), tout comme du reste la monodie accompagnée (**seconda pratica** monteverdienne) typique de la musique de théâtre. Car la **musica da camera** est pratiquée alors par les instrumentistes et les chanteurs ; mais les partitions pour instruments seuls sont très rares (3). En revanche, son caractère d'intimité fut souligné dès 1555 par N. Vicentino, recommandant d'interpréter **piano** les oeuvres de ce type.

2. De 1700 à la fin du XIXème siècle, la mode des salons favorise le développement de la musique de chambre. Par ailleurs, la naissance de l'orchestre symphonique limite essentiellement la définition de celle-ci à la présence d'un effectif restreint, voire d'un seul instrument. Les compositions nobles, difficiles, sérieuses se distinguent en outre peu à peu des ouvrages plus faciles, absorbés bientôt par la **musique de salon**, elle-même plus raffinée que la **musique domestique** (**Hausmusik**, bourgeoise et citadine existant depuis le XVIème siècle au moins) ; dans la musique de salon dominent les rythmes de danse et les transcriptions d'opéras pour piano à deux ou quatre mains. Dès l'âge romantique, la **sonate** et **Beethoven** (4) deviennent les symboles d'un art raffiné, caractéristique de la musique de chambre dans la dernière partie du siècle.

3. Depuis la fin du XIXème siècle - et particulièrement en France (5) - on entend par cette expression la musique profane destinée à un petit nombre d'instrumentistes (6), l'opposant ainsi à celle destinée à l'église (7), à la voix ou aux effectifs importants, c'est-à-dire à l'orchestre (8).

Il est important de souligner que la sonorité des différents instruments s'est alors considérablement transformée et souvent accrue (cordes métalliques remplaçant celles de boyau - pistons rendant les cors et trompettes parfaitement chromatiques - clefs facilitant l'émission des sons pour les bois...). Mais, face à la surenchère sonore que représente la masse orchestrale romantique et post-romantique, l'opposition reste nette entre l'esprit symphonique et celui de la musique de chambre qui, cependant, a perdu parfois son caractère d'intimité.

En outre, il n'est plus d'usage d'inclure la voix dans ce répertoire, sauf si celle-ci est accompagnée par un petit groupe d'instruments (comme dans la **Chanson perpétuelle** de Chausson ou les **Chansons madécasses** de Ravel).

Le tableau suivant résumera les trois temps de la transformation de la musique de chambre qui pourraient en fait permettre de donner de celle-ci trois définitions différentes. Celle qui convient à notre sujet est bien toutefois la troisième.

Musique de chambre	situation historique	élément essentiel de la caractérisation	cadre	public	effectif
I	XVIIème siècle	caractère profane et intime	Chambre du roi ou des princes	aristocratique	voix ou instruments
II	XVIIIème - vers 1870	petit effectif	salons princiers ou littéraires	mélangé	petits groupes instrumentaux, voire instruments solistes (voix plus rare)
III	fin XIXème-XXème	limitation aux seuls groupes instrumentaux	local intime	élite musicale	petits ensembles instrumentaux (excluant la voix et les instruments seuls

2. LE RENOUVEAU FRANCAIS

On parle souvent d'un véritable renouveau de la musique instrumentale française à la fin du XIXème siècle. Cette remarque se justifie-t-elle en ce qui concerne les oeuvres de chambre ? Telle est la question à laquelle nous répondrons dans les paragraphes qui suivent.

Il est certain que la première moitié de la Troisième République correspond à l'apparition d'ouvrages nouveaux et importants (9). Citons ainsi pour la seule musique de chambre :

1871 (10) : SAINT-SAENS, **Berceuse** op. 38
1873 : CASTILLON, **2ème Trio** avec piano
SAINT-SAENS, **1ère Sonate** P-Vc op. 32 (11)
1875 : SAINT-SAENS, **Allegro appassionato** op.43
" " **Quatuor** avec piano op.41
1876 : FAURE, **1ère Sonate** P-VI op. 13
1878 : D'INDY, **Quatuor** avec piano op. 7
1879 : FAURE, **1er Quatuor** avec piano op. 15
FRANCK, **Quintette**
1880 : LALO, **3ème Trio**
1881 : CHAUSSON, **Trio** avec piano
SAINT-SAENS, **Septuor** op. 65
1885 : SAINT-SAENS, **1ère Sonate** P-VI op. 75
1886 : FAURE, **2ème Quatuor** avec piano op. 45
FRANCK, **Sonate** P-VI
D'INDY, **Septuor** op.24
1887 : D'INDY, **Trio** op. 29
1890 : FRANCK, **Quatuor** à cordes
1891 : CHAUSSON, **Concert** op. 21
D'INDY, **1er Quatuor** à cordes op. 35
1892 : SAINT-SAENS, **2ème Trio**
1893 : DEBUSSY, **Quatuor**
ROPARTZ, **1er Quatuor** à cordes
1894 : MAGNARD, **Quintette** à vent op. 18
LAZZARI, **Sonate** P-VI
PIERNE, **Pastorale** op. 30
LABEY, **Sonate** P-VI
1895 : SCHMITT, **Chant du soir** op. 7
1896 : SAINT-SAENS, **2ème Sonate** P-VI
1897 : CHAUSSON, **Quatuor** avec piano
D'INDY, **2ème Quatuor** à cordes op. 45
1899 : CHAUSSON, **Quatuor** à cordes
SAINT-SAENS, **1er Quatuor** à cordes
1900 : SAMAZEUILH, **Quatuor** en ré mineur
1901 : MAGNARD, **Sonate** P-VI op. 13
1902 : ROUSSEL, **1er Trio** avec piano op. 2
1903 : RAVEL, **Quatuor**
MAGNARD, **Quatuor** op. 16
1904 : D'INDY, **Sonate** P-VI op. 59
1905 : FAURE, **1er Quintette** avec piano op. 89
MAGNARD, **Trio** op. 18
SAINT-SAENS, **2ème Sonate** P-Vc
1906 : RAVEL, **Introduction et allegro**
ROUSSEL, **Divertissement** op. 6
1907 : ROPARTZ, **1ère Sonate** P-VI
1908 : ROUSSEL, **1ère Sonate** P-VI op. 11
SCHMITT, **Quintette** avec piano op. 51
1910 : DEBUSSY, **Rhapsodie** pour P et Cl
MAGNARD, **Sonate** P-Vc op. 20
1912 : MILHAUD, **1er Quatuor** à cordes
ROPARTZ, **2ème Quatuor** à cordes
1914 : RAVEL, **Trio** avec piano
1915 : DEBUSSY, **Sonate** P-Vc
" " **Sonate** FI-A-H
SAINT-SAENS, **Elégie** op. 143
1916 : FAURE, **2ème Sonate** P-VI op. 108
1917 : DEBUSSY, **Sonate** P-VI

FAURE, **1ère Sonate** P-Vc op. 117
HONEGGER, **1er Quatuor** à cordes
POULENC, **Rhapsodie nègre**
ROPARTZ, **2ème Sonate** P-VI

1918 : DUREY, **Quatuor** à cordes
HONEGGER, **1ère Sonate** P-VI
POULENC, **Sonate pour 2 Cl**
ROPARTZ, **Trio** avec piano
SCHMITT, **Légende** op. 66

L'accroissement de la quantité et de la qualité des oeuvres de ce genre résulte essentiellement d'une triple évolution.

a) Les progrès de la facture, notamment en ce qui concerne les instruments à vent, pour lesquels les compositeurs écrivent de plus en plus au fil des décennies.

b) La réaction nationale, stimulée par l'amertune née de la défaite de 1870 et symbolisée par la création de la Société Nationale de Musique en 1871, sous l'impulsion de Saint-Saëns et de Romain Bussine. De 1871 à 1918, cette Société donnera plus de quatre cents concerts, consacrés presque exclusivement à la musique de chambre et réservés à des oeuvres françaises jusqu'en 1886 (12).

Il est à noter, de ce point de vue, que l'influence wagnérienne, qui atteint son paroxysme dans les années 1890, s'exerce directement sur la musique orchestrale, mais indirectement - par l'intermédiaire de Franck et de ses disciples - sur la musique de chambre. Par ailleurs, on assiste, dans les premières années du XXème siècle, à une véritable émancipation du langage musical français.

c) L'éducation musicale du public qui s'étend et s'approfondit. La fin du XVIIIème siècle avait vu naitre le Conservatoire National qui eut rapidement ses succursales en province. De plus, les écoles importantes (Choron, Niedermeyer, Schola Cantorum) se multiplièrent au XIXème, tout comme les méthodes de vulgarisation, le nombre des concerts, journaux spécialisés ou sociétés musicales (13).

Ces dernières étaient tellement nombreuses dans le dernier quart du XIXème siècle que, dès 1878, un critique pouvait écrire :«On ne comptera bientôt plus les Sociétés de musique de chambre» (14). En fait, leur apparition en France était déjà ancienne. Pierre Baillot avait fait connaitre en effet dès le début du siècle les premiers quatuors de Beethoven ; puis, Delphin Alard et Auguste Franchomme fondèrent, sous la Monarchie de Juillet, un des plus célèbres ensembles (15). Dans les années 40, Pierre Maurin créa son célèbre quatuor et fit connaitre les dernières oeuvres de Beethoven. Pour nous borner aux plus fameux, citons encore les Quatuors Armingaud, Lamoureux, Marsik, Parent ou Capet, sans oublier la Trompette (depuis 1859) ou la Société de Musique de chambre pour instruments à vent de Paul Taffanel (créée en 1879).*

Les compositeurs les plus à l'honneur dans ce domaine en 1870 sont après Beethoven - Haydn, Mozart, Schumann, Mendelssohn, puis Raff, Schubert, Weber ou A. Rubinstein. Les auteurs français (Ch. Dancla, Mme Farrenc, A. de Castillon, Lalo) restent rarement choisis encore (16).

Dans les années suivantes, le retour aux auteurs du XVIIIème siècle (Boccherini, Sammartini, Loeillet, Marcello) et la découverte de Brahms n'empêchèrent nullement l'audition de nombreux maitres français contemporains (17). Parmi ceux-ci, les plus souvent joués sont alors Saint-Saëns, Franck, d'Indy, Chausson, P. Lacombe ; puis les noms de compositeurs français, voire étrangers, se diversifient au début du XXème siècle : A. Bruneau, R. de Castera, Cl. Debussy, Th. Dubois, L. Dumas, G. Dupont, A. Dvorak, M. Emmanuel, M. J. Erb, G. Fauré, B. Godard, E. Grieg, J. Huré, M. Labey, S. Lazzari, P. Le Flem, G. Lekeu, A. Magnard, M. d'Ollone, M. Ravel, Roger-Ducasse, G. Ropartz, A. Roussel, G. Samazeuilh, Fl. Schmitt, C.P. Simon, B. Smetana, Ch. Tournemire, J. Turina, L. Vierne, P. de Wailly, G. Witkowsky...

Quant aux genres les plus prisés, ce sont encore ceux réservés à un petit nombre d'instrumentistes : sonates, trios, quatuors, quintettes ; l'octuor n'était pas encore cité dans le **Dictionnaire de Musique moderne** de Castil-Blaze (18) et M. Brenet définit en 1926 le mot **dixtuor** comme un néologisme (19). Le piano s'est taillé la part du lion dans ce répertoire, sauf peut-être dans le quatuor où les cordes seules dominent largement, donnant ainsi une réelle originalité à ce type d'oeuvres. La progression des instruments à vent est par ailleurs constante dans toutes les formations.

Du point de vue du langage, les traditions classiques affrontent désormais le franckisme (plus proche des styles germaniques) et l'impressionnisme (qui tire parti de toutes les innovations). Notons enfin l'importance du choix des modes anciens et exotiques dans la musique de chambre française du début du XXème siècle.

Nous examinerons en détail ce chapitre dans la suite de notre étude, en présentant en deux groupes les compositeurs concernés :

1) autour de Franck (de Bayreuth à la Schola)
2) autour de Saint-Saëns (des classiques aux indépendants).

(à suivre)

* Mais si les différents ensembles existants purent fréquemment se produire, dans les années qui nous occupent, ce fut pour beaucoup grâce à l'activité de la Société Nationale de Musique (après 1871), de la Société Musicale Indépendante (après 1909) ou de la Schola Cantorum (après 1896).

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. MUSIQUE DE CHAMBRE

a) Catalogues

- ALTMANN (Wilhelm), **Kammermusik-Katalog**, Leipzig, F. Hofmeister, 1942.
- BOLL (André) et DAMAIS (Emile), **Répertoire analytique de la musique française des origines à nos jours**, Paris, Horizons de France 1948 (mus. de chambre, pp. 68-98 et 105-124).
- STEIN (Franz A.), **Verzeichnis der Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart**, Bern-München, Francke Verlag, 1962.

b) Ouvrages généraux

- ALAIN (Olivier), **La Musique de chambre**, Paris, Société française de diffusion musicale et artistique, 1955.
- BAUDOIN-BUGNET (M.), **La Musique de chambre**, in LAVIGNAC (A.), **Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire**, II/5, Paris, Delagrave, 1930, pp. 3144-3178.
- COBBETT'S, **Cyclopedic survevy of chamber music.** London, Oxford University Press, 1/1929-1930, 2 vol. - Rééd. 1964, 3 vol.
- KILBURN (N.), **The story of chamber music**, London, The Walter Scott Publishing Co - New York, Ch. Scriber & sons, 1904.
- Id., **Chamber music and his masters in the past and in the present**, Ibid, 1904.
- KING (A. Hyatt), **Chamber music**, New York, Chanticlerc Press, 1948.
- ROBERTSON (Alec) Ed., **Chamber music**, London, Pelican Books, 1958.

2. MUSIQUE FRANCAISE

- COMBARIEU (Jules) et DUMESNIL (René), **Histoire de la Musique**, vol. 3, Paris, Colin, 1955 (particulièrement pp. 645-723).
- COOPER (Martin), **French music from the death of Berlioz to the death of Fauré**, London, Oxford University Press, 1951
- DUFOURCQ (Norbert), **La Musique française**, Paris, Picard, 1970 (particulièrement pp. 265-369).
- GUT (Serge) et PISTONE (Danièle) , **La musique de chambre en France de 1870 à 1918**, Paris, Champion, collection Musique-Musicologie n° 5 (à paraitre au cours du 1er trimestre 1978).
- ROBERT (Frédéric), **La Musique française au XIXème siècle**, Paris, P.U.F., 1963, collection Que sais-je ? n° 1038.

NB : Les ouvrages spécialisés seront mentionnés en appendice aux deux articles suivants, consacrés aux différents compositeurs.

NOTES

(1) De cette différenciation première, il résultera que l'orgue sera de tout temps exclu de la musique de chambre.

(2) Il faudra, à notre connaissance, attendre Mattheson pour que soit notée, en 1739, la différence entre les styles de musique de chambre, de théâtre et d'église.

(3) Si Gian Paolo CIMA a peut-être écrit la première sonate pour violon seul (1610) — suivi par Biagio MARINI en 1617 — n'oublions pas que la basse continue est inéluctable dans toute la littérature de cette époque et qu'il y a donc en réalité toujours au moins un instrument supplémentaire. Quant aux débuts de la sonate pour clavier, ils ne datent que de Johann KUHNAU (1696).

(4) Dans Ursule Mirouët (1ère partie, p. 127 - in Oeuvres, Paris, Conard, 1912-1940), Balzac place dans la bouche de la petite bourgeoisie de Nemours, les termes «Bête: à vent» et «sonacles». Les allusions méprisantes sont claires.

(5) Mais cette définition est à présent adoptée à l'étranger (voir par exemple The Oxford Companion to Music de Percy A. SCHOLES, London, Oxford University Press, 10/1970).

(6) Par convention, on limite généralement ces petits ensembles au dixtuor.

(7) Mais cette différenciation tend de plus en plus à s'effacer.

(8) L'opposition orchestre de chambre/orchestre symphonique peut reposer sur le nombre des exécutants. Or il est évident que, du dixtuor au petit orchestre à cordes de solistes (12 instruments), la différence n'est pas grande. Respectant la convention générale, nous exclurons cependant de notre étude toutes les compositions orchestrales.

(9) Nous avons montré dans notre ouvrage sur la Symphonie dans l'Europe du XIXème siècle (Paris, Champion, 1977, collection Musique-Musicologie n° 3, pp. 87-95) combien de chefs d'œuvre virent le jour en quelque dix ans (1885-1895).

(10) Les dates données correspondent à l'achèvement de la composition.

(11) Liste des abréviations utilisées : Cl = clarinette, P = piano, Vc = violoncelle, Vl = violon.

(12) Date à laquelle D'Indy et Franck réussirent à imposer la musique étrangère à la Société Nationale : ce qui entraînera la démission de Saint-Saëns.

(13) Pour le détail de ce paragraphe, voir S. GUT et D. PISTONE, La Musique de chambre en France de 1870 à 1918, 1ère partie (Paris, Champion, coll. Musique-Musicologie n° 5, à paraître au cours du 1er trimestre 1978).

(14) Revue et Gazette musicales, p. 70.

(15) Le Ménestrel écrivait en 1870 (p. 86) : « Ce que le Conservatoire est pour la symphonie, la Société Alard et Franchomme l'est pour la musique de chambre ».

(16) Notons cependant que, pour ce qui de la période précédant 1870, Reber, Onslow, Gouvy et Lalo avaient été assez souvent joués en France.

(17) Grâce surtout, rappelons-le encore, à la Société Nationale de Musique.

(18) Bruxelles, Académie de Musique, 1828.

(19) Dictionnaire pratique et historique de la musique, Paris, A. Colin, 1926.

INFORMATIONS DIVERSES

INSTRUCTION CONCERNANT L'ETABLISSEMENT DES DEMANDES DE MUTATION PRESENTEES PAR LES PERSONNELS AYANT APPARTENU A L'ANCIEN CADRE DES ENSEIGNEMENTS SPECIAUX DE L'EX-DEPARTEMENT DE LA SEINE

Réf. - Circulaire n° 76-420 du 2 décembre 1976 (B.O. n° 45 du 9 décembre 1976)

Les dispositions prévues par la circulaire n° 76-420 du 2 décembre 1976 sont intégralement reconduites pour la rentrée scolaire 1978-1979.

Comme l'an passé, les professeurs intéressés retireront les imprimés nécessaires (fiches de mutation) à la direction des Enseignements élémentaire et secondaire de Paris, qui rassemblera et vérifiera les demandes établies par les enseignants concernés.

Ces demandes seront adressées en un seul envoi et sous bordereau séparé pour chaque discipline à la direction des Personnels enseignants de lycées - bureau DPE 7 - 34, rue de Châteaudun Paris 9° - pour le 1er février 1978, délai de rigueur.

B.O. n° 42 (24-11-77) p. 3373

ASSOCIATION DE RECHERCHES ET D'APPLICATIONS DES TECHNIQUES PSYCHOMUSICALES

Musique, vie quotidienne et créativité. Deux séminaires : les 28 et 29 janvier 1978 et 29 et 30 avril - 22 et 23 janvier : sensibilisation au monde du rythme - Structures sonores, improvisation, etc...

Pour tous renseignements détaillés, complémentaires, inscriptions, s'adresser à : A.R.A.T.P. 14, rue des Frères Morane, 75015 Paris - Tél. 533-27-07

ooo

Dans le cadre des manifestations sur : **«Le Sens du Sacré à travers l'Histoire»**, placées sous le patronage du Premier Ministre, de membres du gouvernement et de hautes personnalités, auront lieu : en la Cathédrale Notre-Dame de Paris - le dimanche 22 janvier 1978 à 16 heures Vêpres Orthodoxes avec le choeur de l'Institut Saint-Serge - Chef de choeur : Mr. Ossorguine, officiant : Recteur Alexis Kniazoff,
suivies d'une conférence du Prince Andronikof sur «La Liturgie et le Sacré» le dimanche 29 janvier 1978 à 15 heures Récital des Vêpres à 16 heures avec le Choeur de la Cathédrale de Winchester - Chef de choeur : Martin Neary, officiant : Révérand John Livingstone. D'autre part, en l'église Saint-Martin de MEUDON (Hauts de Seine) - Samedi 28 janvier à 16 heures 15 : concert de musique traditionnelle anglaise avec le Choeur de la Cathédrale de Winchester organisé en collaboration avec le **Festival de Musique Sacrée de Paris.**

ooo

Dans la liste des Inspecteurs Régionaux parue dans notre numéro de Novembre, il convient d'ajouter

Monsieur CHARRIN - Académie AIX - MARSEILLE

AIX EN PROVENCE FESTIVAL 1977

Hervé MUSSON
Professeur au C.E.S. Arc de Meyran, Aix en Provence

Concerts, récitals, créations mondiales, séminaires, de MOZART à STOCKHAUSEN, le festival d'Aix se porte bien. Tous les lieux, hôtels ou places, dignes d'intérêt, à l'intérieur comme à l'extérieur de la ville, participent également à la fête, et Aix, grâce à BERNARD LEFORT conserve, 30 ans après son premier festival, une place d'exception au sein d'une Provence où tout bouge en été. La festivalité en effet, va bon train ici !

Même si la presse quotidienne s'est faite l'écho du refus de chanter de MONTSERRAT CABALLE peu avant la représentation du ROBERTO DERVEUX de DONIZETTI, même si le récital REGINE CRESPIN n'a pu être assuré faute de chanteuse, la saison fut riche d'intérêts et du premier COSI le 15 juillet au SIRIUS du 8 août, la musique n'a pas cessé.

Bien que l'on privilégie à Aix les oeuvres lyriques : COSI FAN TUTTE (MOZART), ROBERTO DERVEUX (DONIZETTI), IL MAESTRO DI CAPPELLA (CIMAROSA), et IL CAMPANELLO DI NOTTE (DONIZETTI) cette année ; puis : ALCINA (HAENDEL), DIDON et ENEE (PURCELL), DON PASQUALE (DONIZETTI) l'année prochaine, la musique instrumentale y est également présente. Ainsi le 24 juillet dans la Cathédrale c'était le DEUTSCHE REQUIEM de BRAHMS donné par l'orchestre du capitole de Toulouse que dirigeait MICHEL PLASSON avec la participation de JESSIE NORMAN et de LAJOS MILLER. Une grande soirée qui l'aurait été bien plus encore si elle s'était tenue ailleurs que dans cette Cathédrale Saint Sauveur, au demeurant fort belle mais dont l'acoustique n'est malheureusement pas le principal atout. Pour un concert, c'est dommage ! Surtout lorsque l'oeuvre donnée fait appel à d'importantes formations orchestrales et chorales. Tout résonne dans l'édifice ; les sons déformés, réverbérés, amplifiés font un peu à l'oreille l'effet d'une soupe. Adieu clarté, finesse, les nuances disparaissent ou frisent la caricature, et il faut bien du talent aux interprêtes pour se tirer d'ennui. Sans polémiquer, l'éclat de MONTSERRAT CABALLE aura eu au moins le mérite de rendre publiques les insuffisances acoustiques de cette Cathédrale où l'on organise des concerts à longueur d'année. Snobisme ou habitude, on ne sait, la Cathédrale Saint Sauveur est à Aix un lieu de musique important. Contre vents et marées, MICHEL PLASSON a tiré le maximum de l'orchestre. Une sorte de noblesse animée d'une sensibilité ardente s'est imposée tout de suite, et ce fut un Requiem Allemand grandiose, éminemment dramatique et fervent.

Mais de toutes les productions symphoniques, le concert du 23 juillet donné au cloitre Saint Louis par THE ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA placé sous la direction de CHARLES MACKERRAS m'a semblé le plus remarquable. Plusieurs œuvres au programme, de MOZART à BEETHOVEN en passant par CHERUBINI mais surtout la Sérénade n° 9 en Ré Majeur de MOZART. Moment d'exception où la musique enjouée, délicate, vivait spontanément et sans contrainte, toute en finesse, débordante de musicalité et de poésie, par la souplesse et la pureté de direction dont CHARLES MACKERRAS a le secret ; comme si l'oeuvre et l'artiste ne faisaient qu'un. Sans quelques regrettables incidents de trompette, l'émerveillement eut été total.

Quant au SIRIUS de STOCKHAUSEN, écrit pour musique électronique, trompette, soprano, clarinette basse et basse, c'était une première audition. Conférence et cours pratiques, en la précédant, avaient préparé à l'oeuvre. Celle-ci constitue une vision cosmique inspirée de l'étoile SIRIUS. STOCKHAUSEN s'en explique :

«Pour les habitants de SIRIUS, la musique est la forme la plus élevée de toutes les vibrations, c'est la raison pour laquelle la musique y atteint son degré de développement le plus parfait... La musique que j'ai composée sous le titre de SIRIUS transmet à notre planète quelques principes musicaux de forme et de composition». (...? !).

On retrouve dans cette composition toutes les tendances actuelles de la musique, à savoir : Spatialisation des sons (les quatre solistes étant disposés aux quatre coins de l'espace) et Collage : musique électronique d'une part, musique instrumentale de l'autre, l'une des deux dominant l'autre alternativement pour créer un effet de balance spatiale, de flux et de reflux incessant et riche d'inventions.

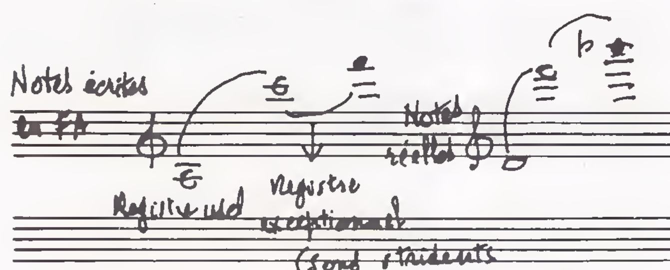
Il résulte malgré tout de cette partition fort longue à mon goût, une impression de sérieux et de froideur que la beauté, l'envolée de nombreux passages musicalement très forts ne parvient pas à faire oublier. Quoiqu'il en soit, SIRIUS constitue une page d'importance, animée d'un souffle épique indéniable, parmi les multiples aspects de la musique contemporaine.

LA COBLA CATALANE
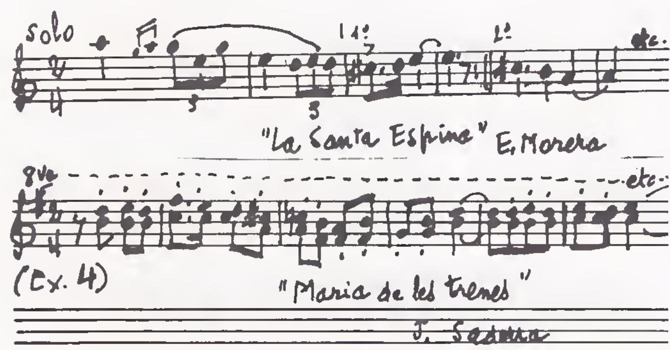
par
Jean GAUFFRIAU
Conseiller pédagogique d'Education musicale

Le TIBLE (ou PRIMA) est une sorte de hautbois en FA doté d'un système de clés mis au point par Toron, luthier à Perpignan vers 1850.

Etendue du tible
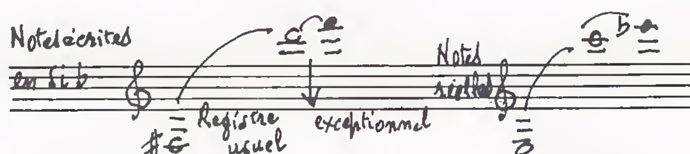


Voici deux exemples d'utilisation de l'instrument
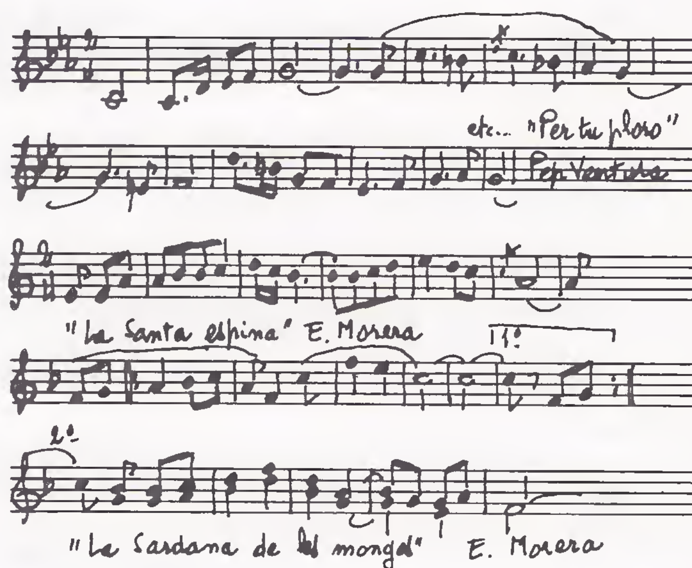


LA TENORA, chef d'oeuvre de Toron, sonne à la quinte inférieure du tible dont elle constitue en quelque sorte l'alto. Le corps de l'instrument est en bois et le pavillon en métal. Sa tessiture est à peu près analogue à celle du cor anglais mais avec une sonorité plus vigoureuse, plus timbrée, d'une magnifique ampleur en plein air.

Etendue de la ténora.



C'est le «chanteur» de la cobla et toute sardane donne l'occasion au soliste de mettre sa sonorité et son vibrato au service de sa musicalité. Les exemples pourraient être extrêmement nombreux. En voici trois célèbres :



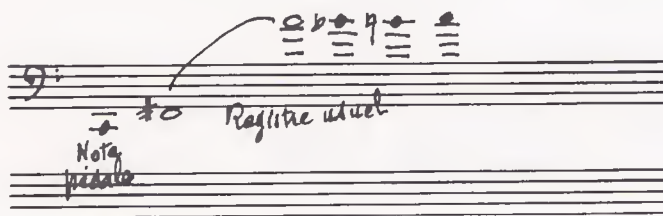
En ce qui concerne le tible et la ténora, l'étendue des notes écrites (à quelques notes près) et les possibilités de nuances et d'articulations dans les différents registres sont à peu près comparables à celles du hautbois. Déodat de Sé-

* Voir EDUCATION MUSICALE Novembre 1977.
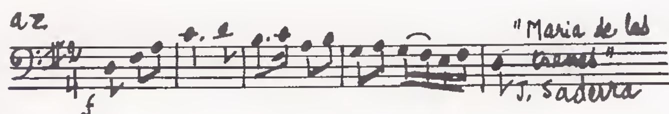
verac utilisa ces deux instruments dans l'orchestre de son opéra «Héliogabale» (1910) et Charles Koechlin qui assista aux représentations en plein air aux arènes de Béziers avait été fortement impressioné par le «rythme superbe et la force invincible» de leur jeu. (1)

LE FISCORN est une sorte de trompette basse ou plutôt de cornet à pistons grave tenu horizontalement par l'exécutant. Sa sonorité est pratiquement celle des Tubes ténors wagnériens dont il possède le mécanisme de trois valves. Sans lourdeur, il est capable de donner des basses amples. De plus, la plénitude du médium et de l'aigu, très chantants fait penser à celle du cor.

Etendue du Fiscorn : L'instrument est noté en UT.



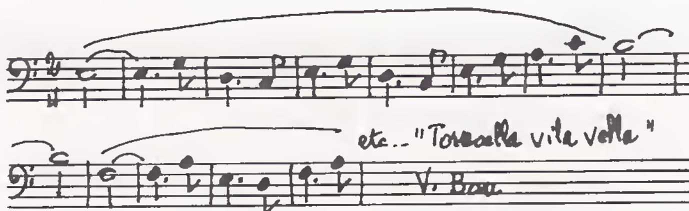
Il assure bien entendu, la partie de basse (surtout le second) mais peut aussi jouer un rôle mélodique,



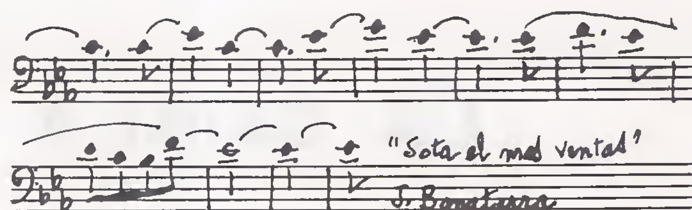




voire même de soliste, le premier doublant parfois les solos de ténora à l'octave grave.

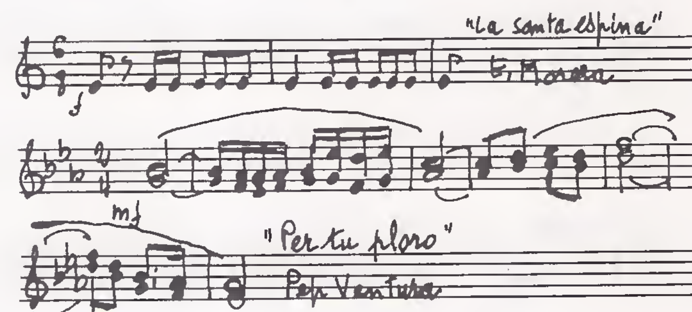




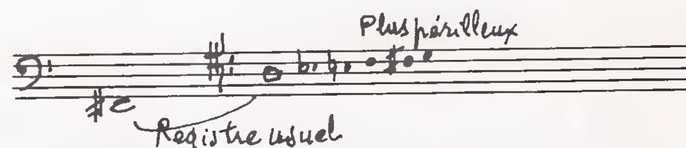


2) Les instruments classiques

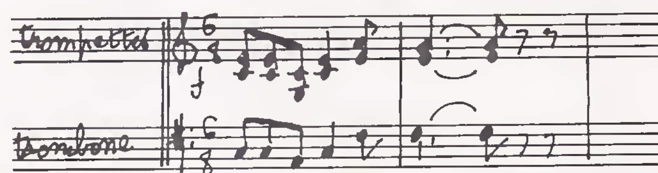
LA TROMPETTE remplace aujourd'hui dans la cobla le cornet en usage au milieu du XIXe et au début du XXe siècle. Son emploi n'appelle pas de remarque particulière. Les traditionnelles «sonneries» comme les traits mélodiques lui sont couramment confiées.
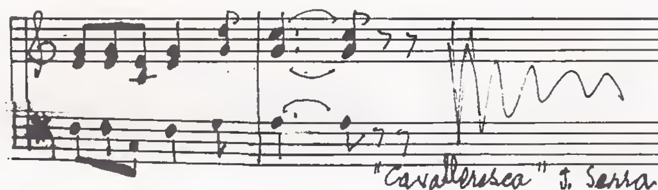


LE TROMBONE A PISTONS (en UT).
Voici son étendue :



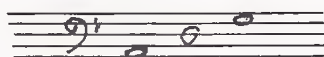
Surtout employé dans les formules d'accompagnement, il lui arrive cependant de doubler le 1er Fiscorn (dans les tutti) ou d'intervenir en «fanfare» avec les trompettes.



(1) Ch. Koechlin. Traité d'orchestration 1er Vol. p.216 M. Eschig édit.



LA CONTREBASSE utilisée dans la cobla ne possède que 3 cordes, toutes en boyau.
Notes réelles à l'8e inférieure.



Elles sont beaucoup plus éloignées de la touche que celles de l'instrument classique pour que les pizzicati soient plus sonores dans la nuance fortissimo, impératif du jeu en plein air.

LA REALISATION ORCHESTRALE DANS LA COBLA

Quatre types de réalisation seront brièvement étudiés.
1) chant principal avec accompagnement sur basse
2) Diverses autres sortes de réalisations
3) Quelques exemples de tutti
4) Différentes orchestrations d'un même passage.

1. Chant principal avec accompagnement sur basse

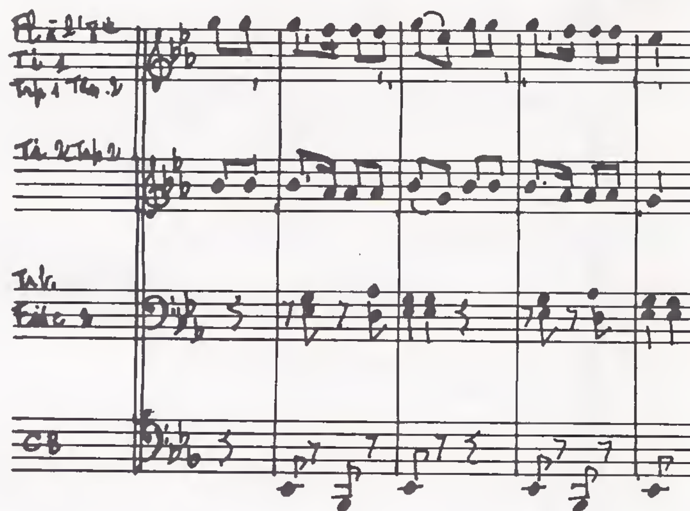
a) L'accompagnement — par accords
par batteries, arpèges et dessins secondaires
rôle des cuivres dans l'accompagnement

b) La mélodie — Unissons
Octaves
Tierces et sixtes
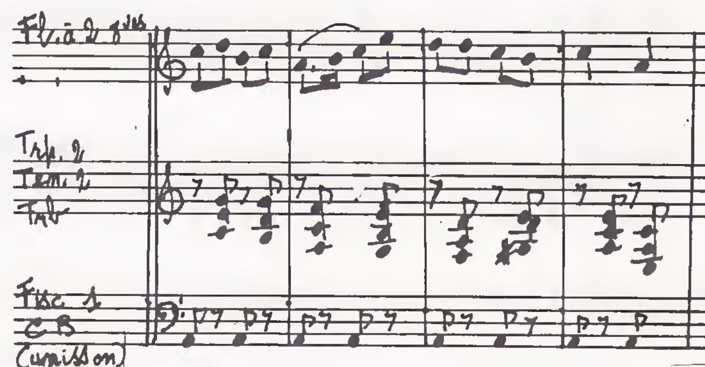
c) La basse — basse normale
basse faite par la ténora
basse faisant un thème
n'ayant pas caractère de basse

a) L'accompagnement
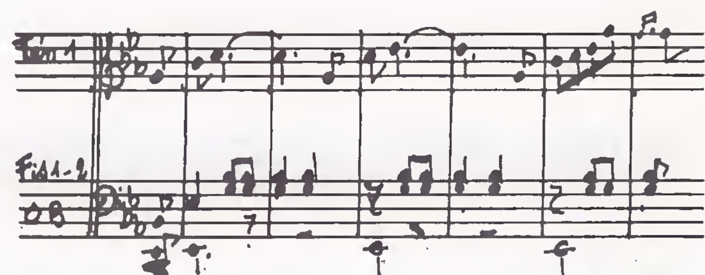
Basse aux temps forts et notes de l'accord diversement disposées.



«Sota el mas ventos» J. Bonaterra



«Baixant de la font del gat» E. Morera



«Llevantina» V. Bon

Abréviations employées dans les exemples :
Fl : Flaviol, Ti1 : 1er Tible, Ti2 : 2ème Tible. Tén 1 : 1ère Ténora, Tén 2 : 2ème Ténora. Trp 1 : 1ère Trompette, Trp 2 : 2ème Trompette. Trb : Trombone, Fisc 1 : 1er Fiscorn, Fisc 2 : 2ème Fiscorn CB : Contrebasse.
(Tous les exemples seront donnés en notes réelles).

* Accents scandant chaque temps.

«Baixant de la font del gat» E. Morera.

Le dessin de croches, solidement établi par les bois est vigoureusement ponctué par les accords des cuivres et contrebasse.

* Accompagnement par notes répétées.

«Baixant de la font del gat» E. Morera

La formule traditionnelle d'accompagnement est ici confiée aux cuivres et contrebasse auxquels vient se joindre une ténora dont le timbre se fond bien à l'ensemble de l'accompagnement.

«Sota el mas ventos» J. Bonaterra

Autre formule traditionnelle d'accompagnement. Noter la différence d'orchestration du motif de ténora (Trb et Fisc 1.2 sur CB) et de tible (trp 1.2 et Tén 2 très fondus sur CB).

(A suivre...)

MUSIQUE, LANGAGE UNIVERSEL... MUSIQUE MON AMIE...

par
Yves HUCHER

Tout ne va pas pour le mieux - hélas ! - au royaume de la musique, et en France moins qu'ailleurs, de la politique de «l'enseignement musical» à celle des «festivals», et du mépris dans lequel on tient les artistes français au contre-sens que l'on s'entête à commettre journellement et en des lieux de plus en plus nombreux, sur l'expression «musique contemporaine».

A cette constatation - banale, oh ! combien ! - j'ajouterai une remarque : une tournée de conférences en Angleterre - et, en trois semaines, on peut voir et entendre bien des choses - m'a permis de faire mieux et plus que de réformer mon jugement tout fait sur les «Anglais-pas-musiciens» : à Stratford on «ose» encore déclamer lyriquement Shakespeare comme on ne le fait plus à la Comédie-Française pour Racine, Corneille ou Hugo, depuis quelques décades ; à Covent Garden, Colin Davis, à la tête d'un orchestre exemplaire - on entend tout et il ne «couvre» rien - dirige une représentation «fantastique» (au sens le plus et le moins berliozien du terme) des **Troyens à Carthage**, avec une distribution entièrement anglaise (!!!) pour une soirée tout «ordinaire», à tarifs «normaux»... et Covent Garden n'engloutit pas des milliards... Une station thermale comme Bath annonce une «Quinzaine Bach», avec des interprètes uniquement anglais ; dans presque tous les foyers où nous avons été accueillis, il y a un piano dont jouent au moins le père ou la mère et l'un des enfants ; et, si à Oxford ou Cambridge, chaque «College» a sa chorale, nous tairons ce que nous ont, le plus naturellement du monde, décrit certains collègues d'écoles de petites villes : nous le tairons pour ne pas faire pâlir de jalousie, de dépit et de rage, les professeurs «d'éducation musicale» - et même tous les autres - qui liront peut-être ces lignes...

Pour ces deux raisons, j'ai écrit le texte d'une conférence (1) intitulée «**Musique langage universel... Musique, mon amie...**». Malheureusement, il manquera, aux lecteurs de ces lignes, l'accompagnement du silence, de la communion d'âmes, émanant de ces publics, d'abord «écouteurs» impassibles, puis «auditeurs» attentifs, avant d'être ceux qui posent des questions non pour «débattre» mais pour «mieux savoir» (2).

ooo

Il était une fois - car toute histoire à la gloire de la musique est un conte de fées et doit commencer ainsi - il était une fois, sur les heureux bords du Gave de Pau, un Centre Universitaire qui, durant deux mois d'été, recevait quelque douze cents étrangers de toutes nationalités. On y donnait de fort excellents cours de français, des conférences sur la philosophie, la peinture, l'histoire locale ; on y organisait de belles promenades, des réunions et des fêtes ; les professeurs étaient instamment priés de partager leurs repas avec les étudiants, pour la plus grande satisfaction des uns et des autres.

Mais, pendant des années, les activités musicales s'étaient limitées à quelques séances fort irrégulières de «chant folklorique». Tout se passait comme si on avait trop lu - et mal ! - Tolstoi. Souvenez-vous : «**Elle est épouvantable cette sonate !... Toute la musique d'ailleurs est épouvantable !** » On aurait pu croire que chacun fut l'adepte d'Epicure et pensât avec lui que «**la musique est inutile elle porte à la mollesse, étant amie du vin et insoucieuse d'argent.**» Chacun se souvenait, semblait-il, que Cicéron, adversaire de Curion, s'était trouvé quelque jour sous l'influence d'un chant magique de la partie adverse, ce qui lui fit oublier sa plaidoierie. D'autres passaient pour des lecteurs d'un certain Sextus Empiricus, auteur d'un pamphlet «**Contre la musique**», où l'on trouve tout au plus cette définition en trois points : «**Musique : science qui traite des mélodies, sons, rythmopées et autres choses semblables ; pratique instrumentale ; productions heureuses d'un autre genre (?...) : oeuvres harmonieuses inspirées par les Muses**».

De cette définition, on n'avait retenu que le dernier point qui s'appliquait en toutes choses, aux réalisations de ce Centre florissant ; et de musique, point ou presque !

Fallait-il encore penser que figurait sur les rayons de la bibliothèque, cet autre ouvrage, **Contre la Musique** - on voit bien que tout le monde n'est pas pour ! - de l'affreux poète académique, Victor de Laprade, qui écrit : «**Les arts dégradent les âmes dès qu'ils cessent de les embellir ; cela est vrai PARTICULIEREMENT DE LA MUSIQUE**». Et de

donner pour arguments, que la musique incite à l'ivresse ; que l'absence de vraie liberté dont elle est responsable, la prédispose à plaire essentiellement à deux sortes d'êtres : les femmes et les géomètres ; que l'on ne saurait se représenter un homme d'état... «au bout d'une flûte» - proposition infirmée par l'Histoire ! - ; qu'en un mot, la musique est «**un dissolvant et l'art de prédilection des peuples asservis**», ce qui nous ramène, comme chacun devine, aux géomètres et aux femmes !

Enfin, tout se passait comme si ces absurdités avaient cours en ce paradis de ce Centre de Pau et comme si la moindre intention de faire entendre de la musique, devait se heurter à l'exclamation du trop fameux Fontenelle : «**Sonate, que me veux-tu ?...**

Or, un jour, le fondateur de ce cours, en angliciste éminent qu'il était, dût se souvenir de ce vers que Shakespeare met sur les lèvres de Roméo : «Ainsi sonne, exquise, la **musique, à l'oreille attentive !**»

Peut-être relut-il Molière qui sait dire si plaisamment des choses fort sérieuses : «**Sans la musique, un état ne peut subsister... Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder et de voir dans le monde la paix universelle**».

Sans doute, encore, ouvrit-il le **Traité de l'Harmonie universelle**, où Marin Mersenne écrivait, en 1636 : «**Vous savez que tous les grands personnages ont fait de la musique depuis qu'il a plu à Dieu de l'enseigner aux hommes jusqu'à présent ; et que Platon, lequel pour son excellente philosophie a mérité le nom de divin, s'en est toujours servi pour exprimer ses pensées, car les démons se sont rendus ennemis de l'harmonie ; voyez donc ces livres harmoniques en attendant que vous jouissiez des contentements de l'harmonie du ciel.** »

Et c'est ainsi qu'un jour la musique prit dans les activités de ce centre une place essentielle (3) ; deux séances de chorale et deux auditions de disques commentées par semaine, sans parler d'une conférence publique hebdomadaire. Ainsi furent présentés et commentés aux étudiants de quarante nationalités : Milhaud et Poulenc, Schmitt et Messiaen, la musique sérielle française et les musiciens expérimentaux, Honegger, Messiaen et Varèse (4), **L'Heure Espagnole** de Ravel et **La Danse des Morts** d'Honegger, **Le Psaume** de Florent Schmitt, **Les Histoires Naturelles** de Ravel, **La Voix Humaine** de Poulenc, **Le Marteau sans maitre** de Boulez, pour ne citer que quelques grands titres.

Ainsi furent présentés de larges extraits de **Pelléas et Mélisande** de Maeterlinck-Debussy, de **Jeanne au Bûcher** de Claudel-Honegger, des **Dialogues des Carmélites** de Bernanos-Poulenc. Ainsi furent unis à la musique Valéry, Romain Rolland, Baudelaire et Jehan Rictus, et un poète basque comme P.J. Toulet à la musique folklorique. Ainsi nos étudiants étrangers avaient-ils la faculté - dont il ne se privaient pas ! - d'entendre environ douze heures de musique française du XXe siècle, en deux mois - c'est-à-dire beaucoup plus que n'en entendent bien des Français en deux ans... !

Et ce qu'il faut affirmer, dès maintenant, c'est que, grâce à la part ainsi donnée à la musique, il se créa un esprit très particulier, une atmosphère, un climat pour tout dire, qui suffiraient déjà à montrer la part que peut prendre la musique dans la compréhension, l'amitié, l'intimité des hommes et des peuples, en même temps que dans la vie personnelle de chacun d'entre nous.

L'un de nos maitres en musicologie, Emile Combarieu, commençait ainsi son cours d'histoire générale de la musique : «**Ne cherchons pas d'où la musique est sortie, mais quelle a été la fonction première de la musique**».

On pourrait tout d'abord dire que cette fonction première a été de créer la «joie», et nous citerions la belle **Ode à la Musique**, de Luther :

«**La meilleure saison de l'an, c'est la mienne**
«**Lorsque je chante le peuple des oiseaux**
«**Qui emplissent ciel et terre**
«**Et qui résonnent de tant de beaux chants...**»

Mais il nous faut remonter plus haut et interroger d'abord les légendes et les courants religieux des peuples d'Orient.

Entrons donc dans le temple shintoiste japonais où nous accueille la déesse du Soleil, Amateratsu. On sait qu'ayant été outragée, elle alla se cacher dans une caverne. Voilà le monde privé de lumière. Les huit millions de dieux et de déesse qui composent alors l'Olympe d'Extrême-Orient viennent supplier Amateratsu de reparaitre dans son royaume. En vain. Alors, un dieu plus avisé que les autres imagine un subterfuge. Il prend six grands arcs, les attache fortement, les fixe sur le sol et se met à faire vibrer doucement leurs cordes. Puis, il fait avancer au seuil de la caverne la blonde Ameno Uzume: Tandis que les cordes des arcs commencent de se faire entendre, Ameno Uzumé marque la mesure : puis le rythme s'intensifie ; elle plie son corps souple, elle danse. Enfin, elle chante... Curieuse, attirée, charmée, la déesse du Soleil, Amateratsu, sort de la caverne, et avec elle, la lumière est rendue au monde. Moralité : les dieux, servis par cet exemple, apprendront la musique, le chant et la danse, pour pouvoir, le cas échéant se tirer eux-mêmes d'embarras...

Faut-il encore, songeant aux Hindous, rappeler que Sarawauti, épouse de Brahma, est la déesse de l'éloquence et de la musique conjointement, et que Genesa, déesse de la sagesse, a pour attribut une tamboura, sorte de luth au col allongé ?

Si nous nous tournons vers la Chine, ce sera pour rappeler que Foung Hoang, l'oiseau merveilleux, est l'inventeur de la gamme. Et qui ne sait que Confucius dans l'extase entendait une sublime musique et pouvait alors, durant trois mois, se passer de toute nourriture. Il avait appris à jouer de la flûte et ne s'était pas lassé de pénétrer tous les secrets du jeu de cet instrument.

Mais cette sagesse de la haute-antiquité, prolongée par delà les siècles, elle se retrouve dans les traditions européennes. C'est ainsi qu'on doit évoquer la belle figure de la mythologie finnoise, de Vainamoinen, qui construisit le Kantile national, cette harpe à cinq cordes, avec des arêtes de brochet pour la charpente, des dents de brochet pour les chevilles, du crin de cheval fougueux pour les cordes. Mais la harpe tomba dans la mer. Alors Vainamoinen fit une seconde harpe : la charpente était en bois de bambou, les chevilles en branches de chêne, et les cheveux soyeux d'une jeune fille servirent pour les cordes. Nouvel Orphée, Vainamoinen le divin prend alors sa harpe, et voici que le ruisseau retient son cours et que l'écho moqueur se rapproche pour mieux entendre ; femmes, vieillards, enfants sanglotent d'émotion voluptueuse. Et Vainomoinen pleure à son tour, et les larmes qui coulèrent de sa barbe dans l'eau du ruisseau devinrent les plus belles perles qui sont au fond des mers...

Toutes les leçons, nombreuses et fort diverses, qui se dégagent des symboles de ces légendes, nous les lisons, dites d'autre façon, dans la Bible : «**Tu arriveras à Guibea-Ehaim... En entrant dans la ville, tu rencontreras une troupe de prophètes descendant du haut lieu, précédés du luth, du tambourin, de la flûte et de la harpe, et prophétisant eux-mêmes. L'esprit de l'Eternel te saisira, tu prophétiseras avec eux et tu seras changé en un autre homme**».

Et l'on peut lire encore, dans le **Mémorial des Rites** :

«**La vertu est le principe de l'âme humaine ; mais musique est la fleur de vertu... Celui qui s'en est pénétré au point de régler son coeur, son coeur renait à la justice, à la droiture, à l'affection, à la sincérité. Ayant acquis la justice, la droiture, l'affection, la sincérité, il est joyeux ; la joie, c'est le calme ; le calme, c'est la durée ; la durée, c'est le ciel ; le ciel, c'est la divinité**».

Et plus loin :

«**Tout air prend sa source dans le coeur des hommes. La musique est intimement liée avec les rapports essentiels des êtres. Aussi, connaitre les sons, mais ne pas savoir les airs, c'est le propre des oiseaux et des bêtes brutes ; savoir les airs, mais non la musique, c'est le propre du vulgaire ; au sage seul, il est réservé de comprendre la musique. C'est pourquoi on étudie les sons pour savoir les airs ; on étudie les airs pour savoir la musique ; on étudie la musique pour savoir gouverner**».

Savoir gouverner... et savoir SE gouverner ! Vertu plus difficile encore pour le musicien que pour un autre être.

Florent Schmitt, à propos de la disparition prématurée d'un jeune compositeur, Jean Huré, l'a dit à sa manière, celle de son coeur «harmonieux et fruste».

Tout peut être beau, tout peut être mauvais, rien de haïssable, rien d'admirable en soi. Celui qui sait tout peut tout se permettre. Or, le musicien devrait pouvoir tout se permettre».

Parole terriblement actuelle ! Leçon héritée de ces légendes dont nous avons évoqué quelques pages seulement ; vérité que nous retrouverons dans ce que nous apprennent du rôle de la musique, la sagesse antique, l'histoire et notre expérience personnelle.

(à suivre...)

NOTES

1. Elle était naturellement illustrée d'auditions enregistrées et dont les compositeurs avaient nom : Florent Schmitt, Debussy, Poulenc, Honegger ....

2. Nous ne disons pas que de tels publics sont introuvables en France, ce qui serait faux et bien injuste ! Nous disons simplement que ces publics sont infiniment plus rares et hélas plus clairsemés .... Une dizaine d'étudiantes anglaises, simplement informées par leur professeur, ont fait, de nuit, quelque 40 kms pour venir entendre une conférence en français et des auditions de musique française moderne (voir note 1): combien y aurait-il de jeunes Français, dans une ville de 30.000 habitants, pour venir entendre de 40 kms, une conférence en anglais sur la musique moderne anglaise ? ....

3. Ce n'est pas notre ami Jean Maillard qui nous contredira: il en fut ... et pour la plus grande joie et le plus grand profit de tous ! ......

4. On notera dès maintenant que nous ne jetions l'exclusive contre aucune forme ou expression musicales, à condition de n'en pas faire un «système» unique, une « chapelle » hors de laquelle point de salut; à condition de ne pas confondre « compositeurs modernes » et « chercheurs de laboratoire avant-gardistes». Ceci pour ce qui sera la conclusion de cette étude.



LES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE ET LES CONSERVATOIRES

M. et J. LENOBLE
Professeurs d'Education Musicale
Ecoles Normales du Puy de Dôme

Submergés par la marée des enseignants non qualifiés, inquiets d'un projet dévalorisant d'éducation artistique globale, les professeurs d'Education musicale certifiés et agrégés sont extrêmement sensibles aux attaques dont ils sont l'objet. La dernière dont nous ayons connaissance a été publiée dans la revue «Panorama de la musique», n[os] 19 de Sept.-Oct. 1977. On y lit (p. 65) sous la plume de Michèle REVERDY, une protestation contre la présence de personnels de l'Education Nationale dans les classes du Conservatoire National de région de Paris ; l'auteur affirme que cette «anomalie quelque peu révoltante» résulte de l'application de l'arrêté interministériel du 8 novembre 1974 qui «admet» des clauses de priorité pour les personnels de l'Education Nationale «pour les disciplines solfège, ensemble vocal, analyse spécialisée». Il aurait été bon de remonter aux sources. Le texte cité, paru au Bulletin Officiel de l'Education Nationale n° 43 du 21 Novembre 1974, prescrit la répartition suivante des enseignements dans les classes à horaire aménagé et des sections préparatoires au baccalauréat de technicien «musique» ! priorité absolue aux professeurs relevant du Ministère de l'Education pour l'histoire de la musique et ses annexes : analyse des formes, explication de disques, aux professeurs relevant du Secrétariat d'Etat à la Culture pour l'enseignement des instruments et ses annexes : classe d'orchestre, de musique de chambre, etc... Seconde priorité à faire valoir exclusivement en cas de désaccrod en faveur des personnels de l'Education pour le solfège, en faveur des personnels du Conservatoire pour l'harmonie, étant entendu que les deux personnels sont également qualifiés dans ces deux disciplines.

Ne pas avoir lu le document dont il parle est un peu ennuyeux pour un journaliste ; mettre en cause tout un corps d'enseignants en déclarant qu'ils sont «bien souvent incompétents dans les enseignements» pour (lesquels) ils n'ont pas été formés au cours de leurs études» est à la fois faux et indigne. Les certifiés et agrégés passent eux aussi, des concours difficiles, qui leur confèrent, n'en déplaise à Michèle REVERDY, une qualification sérieuse, y compris pour le chant choral, qui apparait dans le titre même de leur diplôme, et pèse lourd dans les épreuves des concours.

La différence entre les concours, de l'Education nationale et ceux des Conservatoires est, pour les premiers, l'exigence d'une formation vaste et variée, pour les seconds, l'étude d'une spécialité ce qui explique peut-être que de nombreux professeurs d'Education musicale réussissent aux professorats des Conservatoires, tandis que le cheminement inverse est beaucoup plus rare (pourtant l'Education musicale est une des rares disciplines où il reste encore de nombreux postes à pourvoir pour des titulaires). Il est vrai qu'il est beaucoup plus immédiatement gratifiant et moins épuisant d'enseigner à des élèves sélectionnés (et combien est sélectif l'enseignement des conservatoires, et spécialement celui des classes à horaires aménagés), qu'à la totalité de la population scolaire. Pourtant cette action sur tous, qui est la nôtre, n'a-t-elle pas une importance primordiale pour le développement de la culture musicale du public, et la promotion des meilleurs éléments ? Il faut avoir entendu des classes entières non sélectionnées chanter ou jouer avec plaisir des morceaux que d'aucuns jugeraient peut-être trop simples, il faut être témoin du travail de collègues qui animent dans des conditions difficiles des chorales groupant cent élèves d'un collège, avant de se permettre un jugement sur les enseignants. Si de tels exemples sont trop rares, c'est que les professeurs d'Education musicale sont trop peu nombreux et souvent découragés par leurs conditions de travail et - usons d'euphémisme - par les malentendus dont ils sont l'objet. Que l'on sache bien qu'ils sont disposés à coopérer à toute tâche ayant pour objectif l'éducation musicale des jeunes, mais que l'on sache aussi qu'ils entendent ne pas y tenir le rôle de manoeuvres ou de figurants.

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par
E. LELOUCH
Professeur d'Education Musicale

C'est peut-être George Sand qui a le mieux pénétré les états d'âme de Chopin, lorsqu'elle a affirmé : «*Il a gardé une individualité encore plus exquise que celle d'un Bach, plus puissante que celle de Beethoven, encore plus dramatique que celle de Weber, il est tous les trois ensemble et il est encore lui-même*».

On a, en effet, trop tendance à ne voir qu'une seule facette de son originale personnalité. Les définitions schématiques laissées par ses contemporains ne font apparaitre souvent que son extrême fragilité. Baudelaire ne voyait en lui : «*qu'un moribond caressant son cercueil*, «*Liszt, un prince*», «*La comtesse d'Agoult, un homme qui sait tousser avec une grâce infinie*».

Mais n'y a-t-il pas autre chose dans cette âme qui étonne et qui persuade, qui est anxieuse et qui apaise, qui affirme et regrette quelques instants après cette même affirmation. Mais alors que Mozart s'esquive en faisant une pirouette, Chopin regrette instantanément son audace, il remodèle la phrase d'abord atteinte spontanément afin de lui donner des dimensions plus réduites : c'est là, précisément que le miracle s'accomplit. On comprend alors que le premier bond n'était, en fait qu'un masque trop bien policé pour émouvoir. Lorsque les masques se lèvent, la vérité apparait toute nue. La vérité, pour Chopin consiste d'abord à faire état de ses préoccupations essentielles : en premier lieu, sa patrie. «*Il se fait le chantre héroïque d'une nation opprimée» (1)*. Mais sa douleur physique, l'incompréhension qu'il rencontre parfois, sont autant de conflits qui rongent son âme.

Le patriotisme est toujours bien portant et ne saurait s'accommoder d'un corps malade, d'où cet antagonisme dans son oeuvre à la fois virile et haletante, passionnée et résignée.

Par bonheur, les souffrances de son pays trouvent un écho avec sa propre misère. Cette convergence de la douleur lui fait oublier son propre sort pour exalter celle de son peuple. La Pologne devient par son intermédiaire «*Le Christ des nations*» *(2)*. «*L'image de Varsovie occupée est comme une plaie inguérissable (3), et d'autant plus douloureuse qu'il n'a point participé à la lutte*», «*Dans cette grande aventure, il sent qu'il a un rôle à jouer ; la correspondance qu'il reçoit de l'écrivain Etienne Witwicki est très significative. Cette lettre a bien l'apparence d'un message et d'un mandat impératif*». «*Aucun Polonais maintenant ne peut être tranquille quant il y va de la vie ou de la mort de la patrie. Il faut souhaiter que vous vous souveniez toujours que vous êtes parti non pour vous languir, mais pour vous perfectionner dans votre art et devenir la consolation et la gloire de votre pays*».

Chopin se couvre donc de son étendard pour faire couler dans son oeuvre des abimes de désespérance, mais le drapeau est souvent en berne.

Lorsqu'en 1831, alors qu'il se réfugie vers Paris, il apprend la nouvelle de la prise de Varsovie par les Russes ; son indignation ne connait plus de limite. L'objectif à atteindre se précise dans sa pensée encore toute frêle et vacillante. Ce mélange d'énergie et de tendresse provoque cet alliage bizarre, dans son oeuvre de «*canons cachés sous des fleurs*».

Son étude en **ut mineur surnommée** «*La Révolutionnaire*», est traversée par un souffle de révolte. Paderewski fait de lui «*Le général contrebandier projetant par delà les frontières l'amour prohibé de son pays, le prêtre portant aux Polonais dispersés le sacrement de la patrie*».

Comme tous les exilés, il idéalise l'image de sa patrie et la débarrasse d'autant plus volontiers de son carcan qu'il est lui-même à l'abri de tout danger. «*Son coeur à Varsovie et son corps entre Chérubini et Bellini, sur les rives de la Seine*» *(4)*.

(1,2,3,4,) Bourniquel

Il veut ignorer ses ancêtres du côté paternel et ne s'exprime bien que dans sa langue maternelle, il affirme à différents moments «Je suis un vrai Mozovien» ou encore en 1846 «*J'espère trouver Nowakowski, avec lui, au moins, je parle notre langue*».

«*L'amour de sa jeune âme allait aux paysans slaves, passionnés pour la danse et le chant, et à leur folklore si riche en couleurs et en rythmes.*

Les vingt premières années passées en Pologne ont été déterminantes pour Chopin. Son amour pour George Sand et l'admiration réelle qu'il a éprouvée pour Delacroix, n'ont pas brisé ses élans patriotiques, ni modifié son sens du devoir.

Certes, Chopin a drainé à lui certaines influences qui correspondaient à sa nature profonde, mais il a d'abord pensé à les porter en offrande à son propre pays en les marquant de son sceau indélébile.

A aucun moment il ne s'est identifié à Bellini, mais on peut dire que la musique de Bellini a été dépossédée de son caractère italianisant au contact de la pensée chopinienne. En un mot, il a filtré toutes les influences en ne conservant que la valeur émotionnelle d'un style ou d'une oeuvre.

C'est de cette façon qu'il a recréé son propre folklore, à la façon d'un paysan qui «*en labourant son champ et en regardant le soleil trouve une note sans se rendre compte de son origine*». Celui-là même «*compose de la véritable poésie lyrique*». La musique nationale, la musique des peuples n'est-elle pas «Un ensemble de tons arrachés aux âmes des nations par une inspiration soudaine, musicale» ?

Witwicki affirmait de son côté «*Les montagnes, les eaux et les forêts ont leur voix natale intérieure quoique chaque âme ne les saisisse pas*» ou encore «*Il y a une mélodie natale comme il y a un climat natal*». Puis avec le souci du détail qui illustre les chercheurs il donnait ce conseil «*Cherchez les mélodies populaires slaves comme le minéralogiste cherche les pierres dans les montagnes et les vallées*».

On comprend également que l'admiration de Chopin puisse s'orienter vers Michiewicz qui symbolise : «*le prophète de la résurrection de sa patrie*», ses ballades «*pleines de l'odeur des forêts polonaises*» fascinent son imagination ardente.

L'étude en sol dièze mineur, appelée «*la sibérienne*», évoque l'image de son ami emmené par deux gendarmes russes vers les steppes glacées d'où l'on ne revient jamais.

La révolte peut aussi revêtir des accents héroiques. Dans la grande polonaise en la bémol majeur. Le cortège des vainqueurs défile sous nos yeux.

Chopin bâtit aussi des rêves qui ont un dénouement heureux. Il triomphe dans ses ballades, mazurkas, polonaises. Il n'ignore pas que son pays est meurtri, déchiré, opprimé. Mais il transmet à travers les siècles le message de la liberté.

«*La gloire se donne à ceux qui l'ont toujours rêvée*» (5). La liberté ne s'acquiert que si les hommes en ont un besoin ardent. Pour l'obtenir, il faut d'abord lutter contre l'inertie de ceux qui se soumettent en acceptant le joug.

Ne pouvant combattre avec la vaillance d'un soldat, Chopin livre un combat intérieur beaucoup plus profond. Il contribue à exalter, dans les consciences le sentiment patriotique qui décuple les forces et donne une ardeur au combat.

En musique, «*il a parlé Polonais*». Mais Louis Aguettant souligne fort à propos «*Ce qui est admirable et unique dans le cas de Chopin, c'est qu'il a réussi par la vertu de son génie à élever un art etchnique à un tel degré de style, de beauté, qu'il parle également à tous les hommes*».
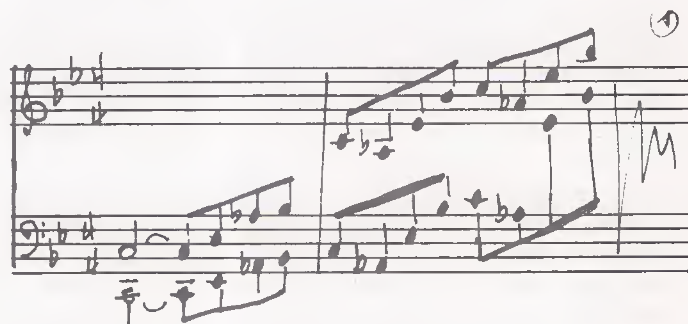
ooo

Chopin joua lui-même sa première ballade en sol mineur op 23 en 1836, lors de son deuxième passage à Leipzig. Au moment de sa rencontre avec Marie Wodzinska, il l'avait achevée puis publiée. On prétend que le sujet met en scène un héros lithuanien, Conrad Wallenrod, mais cette thèse ne parait pas vérifiable.

Certes, Chopin a connu les «*ballades lithuaniennes*» de Michiewicz, il n'a pas été insensible au «réveil de la ballade» avec Goethe, Schiller, Uhland, Burger, et Heine. Slowacki témoigne également que l'enfant transposait au piano des histoires qui l'exaltaient, mais le sentiment de la poésie était trop fort pour que la musique à programme trouve, en lui, un terrain favorable.

L'admiration de Schumann fut telle, pour cette première ballade, qu'il déclara d'emblée «*elle me parut géniale*».

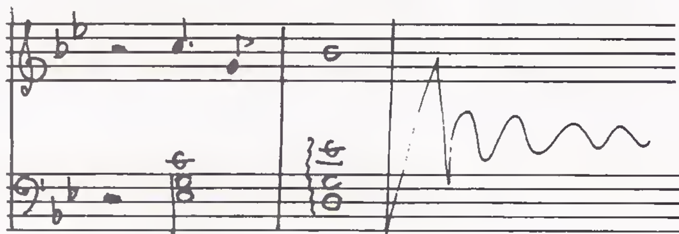
Dès la première note, l'attention de l'auditeur est saisie de la façon la plus étrange : un do «*fracassant*» joué aux deux mains rompt le silence, puis les doigts semblent errer sur le clavier sans but déterminé. On songe, ici, aux chants et danses de la mort de Moussorgsky, plus précisément à la mélodie «*Berceuse*» situant dès les premières mesures une aube blafarde. Le cheminement de la pensée est identique, mais Chopin oppose à la lividité moussorgskienne de cette page, une robustesse virile.
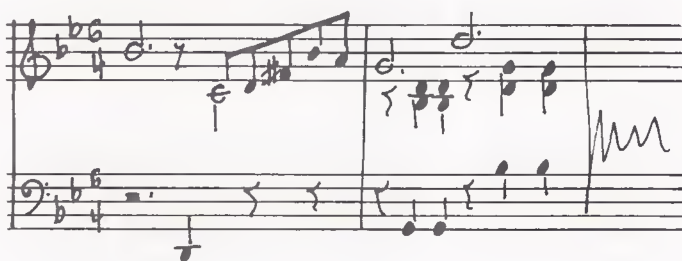


(5) De Gaulle

Cette courte période de tatonnement provoque un accord interrogatif qui a fait couler beaucoup d'encre. Voici, à ce propos ce qu'écrit St-Saëns : *«On voit sur l'édition originale un ré évidemment façonné avec un mi ultérieurement corrigé.* Ce mi supposé donne un accent douloureux, tout à fait en accord avec le caractère du morceau. Etait-ce une faute de gravure ? Etait-ce l'intention première de l'auteur, cette note détermine un accord dissonant, d'un effet imprévu.

Or, les dissonances recherchées aujourd'hui comme des truffes, étaient alors redoutées. De Liszt, que j'ai interrogé à ce sujet, je n'ai pu obtenir que cette réponse : *«J'aime mieux le mi bémol»*. Cette dissonance a primitivement été retirée au bénéfice du ré, puis rétablie. Elle figure aujourd'hui dans presque toutes les éditions.
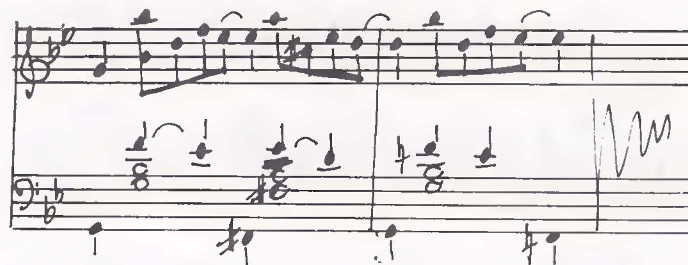


Le thème qui suit, que pour des raisons de commodité nous appellerons le **thème A** doit tout à sa note appogiaturée **si bémol**. L'élégance de la phrase rejoint celle du rythme : bien qu'il s'agisse d'un 6/4, ce rythme évoque les accents d'abord lointains d'une valse, qui, se précisant peu à peu finit par revêtir un caractère obsessionnel. Les temps forts sont aérés au point de ne laisser filtrer que les notes qui ont la responsabilité du chant.



Ravel se souviendra de cet écho en harmonisant les valses sur le deuxième temps dans les entretiens de la belle et la bête.

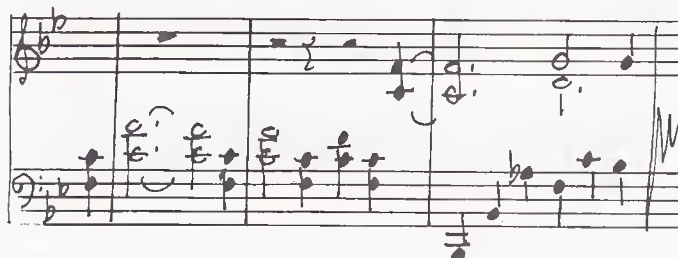
A la 36ème mesure commence une série de formules *«accélératrices»* qui portent en elles quelques reflets sonores du thème initial. Mais ici, le premier temps marqué par une basse donne une impression tourbillonnante.

Sérénité et agitation cohabitent en bonne compagnie dans cette ballade. Le dessin des basses, à contre courant, va accroitre le caractère impétueux de ce parcours incessant où la m. d. ne connaitra pas de répit.
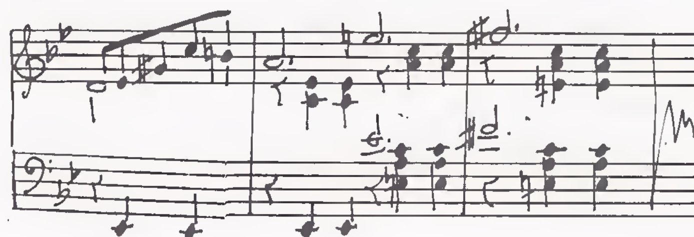


Cependant, par intermittence, des sonorités cuivrées de quarte et de quinte vont être entendues à la m.g. On devine qu'elles portent en elles les germes de ce qui va devenir un deuxième thème. Après un léger flottement, la m.g. semble vouloir abandonner l'idée de s'imposer, et les quartes et les quintes s'estompent au point de laisser croire que cet embryon de phrase évoque déjà le passé. Mais, par une ruse extraordinaire, la dernière quarte syncopée, jouée à la m.d, va donner naissance à un deuxième thème immuable et d'une grande pureté, par opposition, les intervalles de la m.g. seront disjoints. Gide considère ce passage comme une de ces *«hardiesses incantatoires»*, après l'agitato il *«laisse tomber un si bémol profond qui modifie subitement le paysage comme le coup de baguette d'un enchanteur»*.

La tonalité de mi bémol et les arabesques confèrent à ce chant une grande douceur.
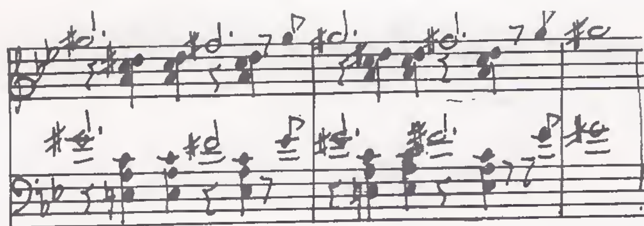


Puis, le **thème A** réapparait avec une insistance accrue, la main gauche renforce l'action de la droite en doublant certaines notes révélatrices d'un conflit en préparation.



La phase parait bloquée, l'ascension difficile, quand, inlassablement, le **sol dièze** est répété.
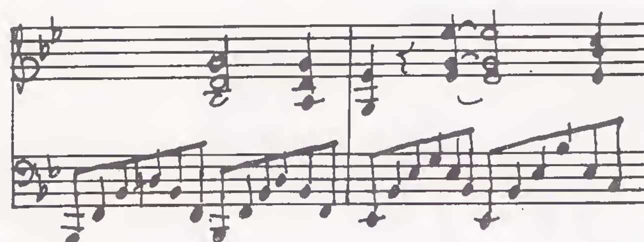
Mais, quelle libération soudaine, le **thème B**, exposé jadis si timidement, réapparait armé de tous les procédés lisztiens : Octaves, sixtes, accords plaqués.



Mais, le contour mélodique en reste fragile,. Cette conclusion, sans cesse retardée, ces notes surajoutées qui s'incorporent au thème et ne font pas office de parenthèse, tout cela n'appartient qu'à Chopin.



A partir d'ici, toutes les digues seront rompues, c'est dans un esprit tourbillonnant que Chopin terminera cette grande oeuvre. Le thème B qui avait toujours écarté toute contrainte, n'est plus maitre de sa destinée. Après une grande rafale allant de l'aigu au grave, la main gauche continue l'élan donné par la droite.
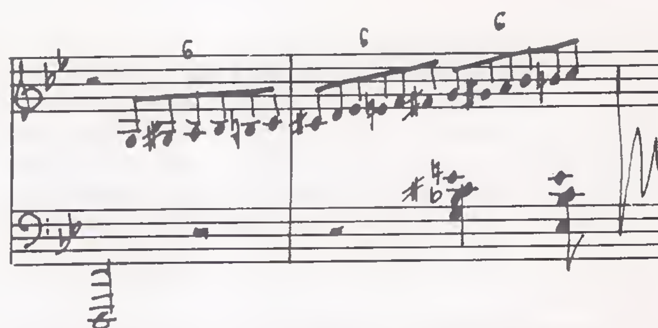


Ce «fourmillement» sonore sera un prétexte pour greffer à la fois le thème A et le thème B ; mais aucun des deux ne parviendra à s'imposer.

Pourtant, la main droite va se complaire à répéter naïvement des fragments du premier thème. Cette excitation sonore fera réapparaitre le thème A dans la tonalité originale. Mais c'est un thème harassé, grisé par l'émotion, qui n'essaiera même plus de convaincre.

Le «presto con fuoco» qui suit va réaffirmer la tonalité de sol mineur avec éclat, encore une fois, la virtuosité rayonne, le piano semble vouloir se débarrasser de ses complexes atrophiants. Tous les moyens sont utilisés : accords, chromatisme ponctué par ces accords qui évoquent la partition d'orchestre, comme dans un véritable concerto.

Puis, soudain , la main droite est privée volontairement de ce support rythmique et harmonique ; l'attention de l'auditeur est alors doublement concentrée sur cette «parure de dentelle» qui se plait à parcourir le clavier dans tous les sens.

Mais une première rafale sur une gamme mélodique de sol mineur, vient interrompre ce beau discours musical.



Trois accords seront alors nécessaires pour combler le vide occasionné par ce souffle de révolte.



C'est alors que le thème A, qui ne veut pas mourir, se fait entendre avec une certaine inquiétude.



Un deuxième «coup de fouet» vient à nouveau ébranler l'équilibre de ce passage. Les trois accords interrogatifs serviront encore d'intermédiaire avant que le thème ne soit repris nerveusement pour la dernière fois.

Cette façon brutale de trancher la situation permet à Chopin de conclure cet ouvrage sur un ton qui ne supporte pas la réplique, car autrement, il n'aurait sans doute pas résisté à l'attrait de moduler une nouvelle fois et de nous donner encore d'autres arguments en faveur de ce thème qu'il est difficile d'abandonner.

o o o

Il y a dans l'oeuvre de Ravel un scintillement permanent, un hâlo protège la note et donne à celle-ci des reflets chatoyants ; ces jeux d'ombre et de lumière parcourent la mélodie qui est, en quelque sorte, soulevée par le sentiment poétique qui l'anime. Ce *«Miroitement sonore»* donne l'apparence de facettes multicolores qui «chatouillent» la mélodie, sans jamais l'éloigner de son objectif principal. La pensée directrice demeure malgré les perpétuelles mutations occasionnées par un souci extrême du raffinement des sons.

Chaque accord donne l'impression qu'il va clôturer l'oeuvre parce qu'il est le plus beau, et l'on regrette presque que tant de perfection et de soins aient été apportés dès le début de l'oeuvre. Cette nostalgie est de courte durée car, en réalité, le nouvel accord apporte inlassablement une nouvelle pierre à l'édifice : Ravel constitue à rendre plus parfait ce qui était déjà prodigieusement beau, il ne sort pas de l'ombre pour faire surgir la lumière mais substitue à ces sonorités cristallines d'autres sons encore plus purs, à la

clarté une lumière plus intense : un peu à la manière d'un feu d'artifice, chaque gerbe est la plus belle, mais la nouvelle fait oublier la précédente.

Ravel est «*l'enchanteur*» par excellence, il dévoile tout instantanément. La mélodie n'est pas «rongée, absorbée» par les parenthèses que l'on retrouve fréquemment dans l'oeuvre de Chopin. Chez ce dernier, le chant nait souvent de la multiplicité de tous les éléments sonores.

Il faut savoir extraire l'essentiel tout en parcourant l'ensemble ; l'oreille ne doit pas se laisser distraire, mais comment résister à un tel pouvoir de séduction ? Où se trouve en réalité l'essentiel ? Est-ce ce chant à peine suggéré qui s'exprime toujours en rougissant, ou ces «guirlandes» de notes qui entrelacent la mélodie en la dépassant ou en marquant un recul par rapport à elle, ou bien encore en se soumettant avec une dévotion absolue.

Chopin possède l'art de la litote, il est rarement violent ou entreprenant, et n'aime pas trancher de façon absolue : aussi, lorsqu'il sent que sa passion pourrait l'emporter, il met un frein à ses débordements.

Il faut néanmoins faire une distinction entre les différents styles de Chopin. Dans les valses, il est élégant et guindé, fougueux dans les polonaises, mondain dans les mazurkas. Mais, toutes ces oeuvres sont néanmoins reliées par un même fil conducteur.

La mélodie de Chopin a d'abord chanté en nous, de sorte que nous avons le sentiment de l'entendre pour la seconde fois. C'est une voix intérieure qui nous guide et qui est d'autant plus profonde qu'elle trouve une résonnance avec notre rêverie quotidienne, nos désirs inassouvis, notre vague à l'âme.

Mais cette rêverie reste souvent à l'état embryonnaire et fuit devant toute tentative de matérialisation. L'oeuvre de Chopin accentue le rêve, le besoin d'évasion. Le piano disparait au profit de sensations diverses, parfois inexplorées.

Alors que Liszt demande à l'auditeur, une participation visuelle que l'opulent Brahms fait trembler la matière sonore de toute son énergie, que Schumann fait état d'un romantisme débordant, mais qui n'a rien de secret ; Chopin se retranche dans ses rêves, il vit perpétuellement le passé au présent.

(à suivre)

EN DESCENDANT
LE RHIN ALLEMAND

..... DE SPIRE A DUSSELDORF .....

(Sites, légendes, souvenirs historiques, présences musicales)

par Suzanne MONTU.

Vingt cinq kilomètres en aval de Spire, voici les deux villes jumelles mais très contrastées de LUDWIGSHAFEN (r.g.) et de MANNHEIM (r.d.) avec leur immense port fluvial, l'un des plus grands d'Europe. Sur la rive gauche, un impressionnant complexe industriel et chimique dont usines, cheminées et grues géantes forment l'unique décor, à droite MANNHEIM que l'on devine depuis les bords verdoyants du fleuve avec son très vaste château baroque doté de quelques 1.500 fenêtres à petits carreaux surmontées de linteaux, arcs ou frontons différents selon les ailes. Peu éloigné de l'appontement, il est aisé par d'agréables chemins cyclables et pédestres bordés de pelouses et de boqueteaux, de gagner ce symbole assez froid et monotone de la toute puissance des grands Electeurs qui l'on fait construire au XVIIIè s. Aujourd'hui ce monument abrite l'Université. Malgré sa rigueur et l'écrasement dont il nous environne, nous, musiciens, nous avons une pensée émue en songeant au second de ses constructeurs cité plus haut : le grand Electeur palatin Charles Théodore qui fit venir en ces lieux STAMITZ et qui entretint l'orchestre le plus prestigieux de l'Europe d'alors. Sans cette «école de Mannheim» qui lui doit tout, sans ces prodigieux exécutants qui portèrent la perfection de leurs interprétations à Paris et autres villes d'Europe, la symphonie et la musique dithématique seraient-elles parvenues si vite à leur plein épanouissement ?

MOZART a une tendresse avouée pour Mannheim ; les trente-trois longues lettres qu'il y écrivit en 1777-1778 constituent un précieux document sur la société et la vie musicale de la cité rhénane, ainsi que sur l'activité et les idées personnelles du musicien. Mais laissons-le parler : «Me voici de nouveau dans mon cher Mannheim... j'aime Mannheim autant que Mannheim m'aime» (3a). Ainsi s'exprime Mozart qui, par ailleurs rappelle son premier séjour dans cette ville : «Je suis déjà venu ici, il y a quinze ans. J'avais alors 7 ans, mais maintenant je suis plus âgé et j'ai grandi, il en est de même pour ma musique». Dans cette même lettre, il nous révèle la composition de l'orchestre de la chapelle : «10 à 11 violons, 4 altos, 2 hautbois, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 4 violoncelles, 4 bassons, 4 contrebasses, des trompettes, des timbales. On peut faire de la belle musique avec cela»... par contre, plus loin, il révèle «rien de plus pitoyable que la musique vocale ici : 6 soprani, 6 contralti, 6 ténors, 6 basses... voici d'où cela vient : les italiens sont maintenant ici en complète défaveur ; il n'y a plus que deux castrats qui sont déjà vieux... le sopraniste préfère chanter la partie de contralto car il ne peut plus monter». (3 b).

Pendant ces six mois (octobre 1777 à mars 1778) qu'il demeure à Mannheim, Mozart compose, il compose même beaucoup, qu'on en juge ; deux quatuors pour flûte et cordes, sept sonates pour piano et violon, trois sonates pour piano, deux concerti pour flûte et orchestre, trois airs. (4) Sa rapidité à composer tient du prodige : «Cet après-midi, j'ai écrit chez M. Canabich, le rondo pour Melle sa fille (3 c).

MOZART vit près des grands et espère en eux, il l'exprime clairement : «Aujourd'hui à midi, Charles Théodore a été proclamé duc de Bavière» (3 d). Dix mois plus tard, il écrira : «Je crois que le prince Electeur fera de nouveau sa résidence à Mannheim, attendu qu'il lui sera impossible de supporter longtemps la grossièreté de MM. les Bavarois» (3a) Ainsi, en cette année 1778, Mozart met tous ses espoirs en Mannheim et son prince Electeur.

Sans passé architectural, fondée au XVIIIè s. par le

* Voir EDUCATION MUSICALE Décembre 1977.

même Charles Théodore et son prédécesseur, Mannheim, ville de la musique est aussi ville du théâtre dramatique, plusieurs œuvres de Schiller y furent créées. Mannheim maintient son auréole artistique. Il y a 20 ans fut reconstruit son grand théâtre national de plus de 2.000 places comprenant deux scènes jumelles respectivement consacrées à la comédie et à l'art lyrique, Mannheim est aussi ouverte à l'art contemporain, des toiles, et non des moindres, des impressionnistes français et des expressionnistes allemands trouvent asile au Musée des Beaux-Arts.

Aussi, ne soyons pas aussi sévère pour cette cité que le furent Victor Hugo (5) et Berlioz, qui en 1844 écrit : «Je me suis beaucoup ennuyé à Mannheim... c'est qu'il est aisé de voir aux allures des habitants, l'aspect même de la ville, qu'on est là tout à fait étranger au mouvement de l'art et que la musique y est considérée seulement comme un agréable délassement dont on use volontiersaux heures de loisirs laissées par les affaires» (6).

Mannheim, au tracé rectiligne, aurait-elle heurté des imaginations romantiques ou Euterpe aurait-elle cessé de l'habiter pendant un temps au XIXè s. ?

*
* *

Maintenant sur la rive gauche du fleuve, à une heure et demie à peine de Mannheim, on aperçoit WORMS où aucun bateau de croisière allemand ou hollandais n'apponte, ni en descendant, ni en remontant le courant. Cependant, cette ville peut s'enorgueillir de deux magnifiques fleurons du passé ; la cathédrale et la légende des Nibelungen. Le dôme n'échappe pas à l'admiration des artistes du siècle dernier comme le relate Wagner : «Cosima chercha à distraire et égayer Hans en l'emmenant jusqu'à Worms admirer la vieille cathédrale puis ils me rejoignirent à Biebrich» (7 - p. 386).

Worms est aussi, nous l'avons dit, la cité des Nibelungen; mais ici l'épopée médiévale est dans toute sa pureté telle qu'un barde inconnu la composa à la fin du XIIè s. ; ce poème épique est certes, loin de la Tétralogie, Wagner ne s'étant pas montré avare d'ajouts empruntés aux Eddas scandinaves.

Selon cette légende initiale, Worms est la capitale des Burgondes sur lesquels règne le roi Gunther dont la fille Crimehilde est si belle qu'elle attira le jeune héros Siegfried par sa beauté. Devenu vassal de Gunther, il part, sur les ordres de celui-ci pour désarmer et ramener l'altère Brunehilde, reine d'Islande. Ayant accompli sa mission Siegfreid se verra accorder la main de Crimehilde, en grand seigneur, il lui fait don du trésor des Nibelungen qu'il a arraché à son gardien Albérich. Cependant, l'allégresse n'habite pas tous les cœurs à la cour. Brunehilde, épouse de Gunther, brûle d'amour pour Siegfried. De fréquentes querelles éclatent entre les deux femmes. Orgueilleusement, voulant l'humilier, Crimehilde révèle à Brunehilde qu'elle fut conquise par le fidèle vassal, l'envoyé de Gunther, Siegfried lui-même. Pour venger Brunehilde offensée, le favori du roi, Hagen poignarde Siegfried au cours d'une partie de chasse.

Le perfide Hagen se soucie peu de sa reine, il convoite le trésor des Nibelungen dont il s'empare. Le désespoir de Crimehilde est immense, elle maudit «l'assassin» de son bien-aimé qui ne porte aucune trace de combat. Seul, le jugement de Dieu pourra venger ce crime : lorsque le coupable passera devant le corps du défunt, ses plaies se mettront à saigner. L'épreuve a lieu, les gens de cour défilent, lorsqu'Hagen passe devant la dépouille de Siegfried, le miracle se produit ; Hagen est «l'assasin» !

Le trésor des Nibelungen fut immergé dans le Rhin, mais la douleur de Crimehilde était toujours aussi grande. Au bout de 13 ans elle entra au couvent y transportant la dépouille de son époux.

Plus tard, sans amour, mais avec un sombre dessein, elle épouse le roi des Huns ? Elle l'accompagne en Hongrie, et, en accord avec lui, elle invite tous les dignitaires de la cour de Worms. Une embuscade leur était tendue. Tous furent étranglés, considérés comme les complices du criminel Hagen ; même Gunther n'échappa pas au massacre. Ainsi, se termina dans le sang la plus célèbre des légendes du Rhin.

*
* *

Pendant, qu'à bord, nous songions à cette épopée, le bateau longeait les régions viticoles d'Oppenheim et de Nierstein. A flanc de coteau, les ceps de vigne s'alignaient avec une régularité toute géométrique et l'on ne pouvait qu'admirer le soin apporté à leur entretien. Notons pour mémoire, que, naviguant sur le Rhin en cette même région, LISZT et THALBERG se sont rencontrés en 1840 : «Nous causâmes pendant deux ou trois heures. J'ai été content de lui et je crois qu'il n'aura pas été non plus choqué ou froissé de ce que je lui ai dit» (8 p. 9).

Nous approchons maintenant de MAYENCE (Mainz). La très belle cathédrale est, comme celle de Spire de style roman-rhénan.

Pour BERLIOZ et WAGNER, Mayence, ce sont les démêlés avec les despotiques éditeurs Schott qui essayent d'imposer leurs lois aux compositeurs. Berlioz campe pittoresquement le personnage : *«Je vais chez Schott, le patriarche des éditeurs de musique. Ce digne homme a l'air, comme la belle au bois dormant, de dormir depuis 100 ans et à toutes mes questions, il répond lentement ou entremêlant ses paroles de silences prolongés : Je ne croix pas... vous ne pouvez... donner un concert... ici ; il n'y a pas d'orchestre, il n'y a pas... de public... nous n'avons pas d'argent !* » (6, p. 44 et Journal des débats 13/8/1843).

Comme toujours, pour Wagner les exigences et atermoiements de Schott se traduisent par des soucis d'argent. Il

habite Biebrich, faubourg de Wiesbaden toute proche de Mayence. Ses lettres de 1862 et 63 ainsi que son autobiographie sont édifiantes à ce sujet. C'est l'époque à laquelle il commence à travailler à la partition des Maîtres Chanteurs. A Hans de Bülow, il écrit : «Voudrais-tu me procurer un prêt de deux cents thaler remboursable en juin ou juillet. Je ne reçois rien, aucune avance de Schott jusqu'à cette époque, mais dès lors, je suis assuré d'être nanti suffisamment d'argent... Je suis dans une situation affreusement embarrassée» (9, p. 150). Si la lettre suivante est moins brutale, elle n'est pas moins pressante ; «Mon meilleur ! Mon seul ami !

Aujourd'hui c'est en tant que chef des brigands que je m'adresse à vous : si possible, prêtez-moi encore de l'argent. Je pourrai ainsi sauver mes Maîtres Chanteurs auxquels je m'accroche dans un spasme désespéré. A cet effet, je mets à contribution tout ce que j'ai d'amis en Allemagne : chacun me donnera quelque chose, jusqu'à ce que j'aie centralisé, accumulé l'argent de mon travail. Enfin Schott qui est en ce moment très sérieusement malade, finira par payer et je mets mon point d'honneur le plus sacré à rembourser cette avance collective intégralement» 24/9/1862 - (10, p. 217).

Parfois à quelque chose malheur est bon et Wagner va confirmer ce vieux dicton ; le chien de son propriétaire l'ayant mordu au doigt, il ne peut écrire la musique et remettre à Schott l'acte promis des Maîtres chanteurs, il lui faut prendre une décision : «Pour livrer au moins quelque chose à Schott, je suivis le conseil de Raff (11) qui trouvait qu'un cahier de romances de ma composition valait bien un millier de francs, et, en attendant de lui envoyer les Maîtres, j'offris à mon éditeur cinq poésies de mon amie Mme Wesendonk. Je les avais mises en musique au temps où je m'occupais de mes études sur Tristan (7, p. 391).

Les lettres dont sont extraites les lignes ci-dessus sont toutes datées de BIEBRICH. De nombreuses autres lettres originaires de cette station balnéaire nous renseignent sur les travaux et opinions du compositeur ; il en est de même de longs fragments de Ma Vie, vol. III.

Huit jours après avoir quémandé de l'argent, il récrit à Hans de Bülow à un tout autre sujet «... Ma femme (12) est venue me faire une visite ici dans la bonne intention de m'aider pour ma petite installation... Elle est restée douze jours, lesquels ont suffi pour me détourner de l'idée de me remarier avec elle. L'existence commune est désormais impossible. L'automne prochain, elle ira s'installer avec la plus grande partie de notre mobilier à Dresde et elle me réserve - dans un petit appartement - une pièce. Tel est le moyen terme que j'ai maintenant choisi» (9, p. 152).

D'après sa lettre du 6/6/1862, toujours à Hans de Bülow, Wagner parait totalement démoralisé, mais au printemps 1863 le désir de travailler lui revient : «Par un beau coucher de soleil sur le Rhin majestueux l'ouverture des Maîtres chanteurs se dessine soudain dans mon esprit... parfaitement claire et distincte. Je la notai sur le champ telle qu'elle existe aujourd'hui dans la partition avec les motifs principaux de tout l'Opéra marqués de façon très précise. Puis, je continuerai la composition en suivant le texte scène par scène» (7, p. 370-1-2). Wagner a le souci d'apporter à ses compositions toute la perfection possible comme le révèlent ces lignes : «Quant à mes travaux présents, je me suis entêté dans cette ferme et inébranlable conviction que je devais renoncer au seul travail d'ébauche possible dans un si court espace de temps. Je suis incapable de travailler hâtivement et je ne peux y trouver d'agrément que si le moindre petit détail émane d'une belle inspiration et que si je la perfectionne conformément à elle» 26/7/1862 (10, p. 214).

Avant de nous éloigner de Biebrich, mentionnons qu'un château baroque bien ordonnancé apporte une agréable note sur les quais.

(à suivre)

(3) Lettres de Mozart, traduction Henri de Curzon - Hachette (1888).

(4) Lettres de Mozart, Index musical.

(5) Le Rhin, Victor Hugo.

(6) Berlioz : Souvenirs de voyages (Plon 1932).

(7) Ma vie, tome III (traduction de Valentin et Schenk) Librairie Plon.

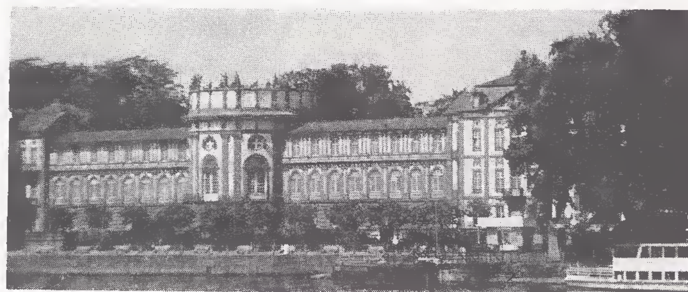
(8) Correspondance de Liszt et Me Agoult, Tome III (Grasset 1934).

(9) Wagner, lettres de Hans de Bülow, transcription G. Khnopff- (Ed. Crès Paris 1928).

(10) Wagner, lettres à Otto Wesendonck (Calmann-Lévy (1924).

(11) Raff, compositeur allemand (1822-1882).

(12) Minna Planer : 1ère épouse de Wagner.



Le Château de BIEBRICH (XVIIIème s.) que Wagner pouvait contempler chaque jour, lorsqu'il habitait ce faubourg de Wiesbaden en 1862-1863 et travaillait au 1er acte des Maîtres Chanteurs.

EXAMENS ET CONCOURS

C.A.P.E.S. Education musicale et Chant choral
Palmarés Session 1977
(non Ipésiens)

Liste par ordre alphabétique, des candidats et candidates proposés par le jury pour l'admission définitive : BARTHELEMY Odile, BELOT Michèle, BERTIER Martine, BILGER Benoit, BLANCHET Gérard, BOULANGER Gérard, BOULANGER Patrick, BRISSET Christiane, BRUCKERT Jacqueline, CABANE Anne, CARIOT Bernard, CARAES Marguerite, CAULLIER Joëlle, CHARDON Corine, CHAUSSIN Alain, CLEMENT Mireille, DAURAT Brigitte, DEFRANCE Henri, DELAGARDE Michel, DELANGE Jacky, DELMAS Cécile, DELWAULLE Christine, DENIZEAU Gérard, DESIER Pascal, DICONSTANZO Jacques, DOUGUET Christiane, DUBOIS Michel, DUPUIS Dominique, EFFLER Jacques, ESCHAPASSE Lucile, GAUVRIT Chantal, CEHIN Pierre, GIRALDI Danielle, GOURLAY Christine, GUEUSSIER Sylvie, GULLY Lucien, GUY Claire, HERBET Cécile, JALABERT Marie-Claude, KOHN Marie-Christine, KOSDANIAN Muriel, LABEY François, LAROU Martine, LECLERCQ J. Jacques, LEMPEREUR Daniel, LUC Francis, MAFFERT Béatrice MAILLARD Jean, MARCHETTI Brigitte, MARCHIVE Sylvie, MARIN Paul, MARTIN Frédérick, MAUDUIT Pierre, MERRIAUX Eliane, MEUNIER Aude, PECHEUR Brigitte, PERRIER Clotilde, PREVOST Christine, REGUER Marie-Louise, RIMBERT Françoise, ROSE Cécile, SACHS Marie-Pia, SECRET Martine, SERR Catherine, SUEUR Brigitte, TAULIER Françoise, THEILLERE Colette, VAUDRAN Jean-Pierre, VOLLE Christiane, WECH Michelle.

* * *

La Direction de la Musique nous informe :

VIe Rencontre des Professeurs de Danse des Etablissements municipaux contrôlés par l'Etat

La VIe Rencontre des professeurs de danse des établissements municipaux contrôlés par l'Etat (Conservatoires Nationaux de Région, Ecole Nationales de Musique et écoles municipales agréées) s'est tenue les 8 et 9 septembre 1977 à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse sous la présidence du directeur, M. Jean MAHEU.

Mise en application des dispositions concernant l'option danse dans le BTN F11

La première session des examens prévue en juin 1979 est avancée d'un an. Elle se déroulera en conséquence en juin 1978.

Dix établissements fonctionneront à la rentrée 1977 pour la préparation des épreuves :

METZ	Lycée Fabert
NICE	Lycée Masséna
STRASBOURG	Lycée Kléber
TOULOUSE	Lycée Saint-Cernin
TOURS	Lycée Paul-Louis Courier
NANCY	Lycée M. Poincaré
DIJON	Lycée Carnot
LILLE	Lycée Pasteur
AUBERVILLIERS	Lycée Henri Vallon
BORDEAUX	Lycée C. Jullian (seulement la 2e T5)

La réunion d'une commission mixte Education, Culture et Environnement est prévue prochainement pour établir les programmes et le niveau des examens et fixer la composition du jury.

Aide à la création d'«Ensembles de ballet» dans les Conservatoires

Un crédit de 50 000 F a été réservé dans le but de créer huit ensembles de ballet dans les Conservatoires. Il s'agit par cette action de permettre aux élèves de se familiariser avec la pratique de la scène.

Programme d'éducation musicale (solfège) pour les élèves des classes de danse

Il s'agit de créer une commission mixte formée de l'Inspection Générale de la Musique et de la Danse, des directeurs des conservatoires et de Mme MICHAUT qui travaillera sur l'harmonisation des programmes du Conservatoire National Supérieur de Musique et du Ministère de l'Education.

Ces programmes seront appliqués de la maternelle à la 3e.

Programme des études chorégraphiques

Les programmes du degré moyen et du degré supérieur des établissements municipaux ont été définis.

nOtre discOthèque

Hervé MUSSON

o **J.S. BACH - Passacaille et fugue en ut mineur - BWV 582 Préludes et Fugues en mi mineur BWV 548, en si mineur BWV 544 - TRIO BWV 655 - CHORALS BWV 632 - 709** ERATO STU 71080 KC

Avant la passacaille, extraordinaire de grandeur et de plénitude musicales, les trois versions BWV 655, 632 et 709 du choral HERR JESU CHRIST DICH ZU UNS WEND que Bach écrivit à Weimar, constituent le principal intérêt de ce disque. Trois aspects différents d'un même texte dont la troisième version surtout - le trio BWV 655 - brille d'un éclat intense. C'est une page lumineuse et confiante, éblouissante. La musique évolue autour du choral, donnant l'impression d'une totale liberté, et l'organiste HEDWIG BILGRAM joue cette oeuvre avec beaucoup de sérénité. Bravo !

La passacaille semble moins convenir à l'interprète, son jeu reste plus froid, bien plus axé sur la construction monumentale de l'oeuvre que sur la musique elle-même. C'est dommage, car l'orgue de la DOMINIKANERKIRCHE de LANDSHUT, sur lequel a été réalisé l'enregistrement, convient à merveille à ce genre de musique. A l'instar du TRIO, l'interprétation des deux PRELUDES ET FUGUES et des CHORALS ne méritent que des éloges.

o HENRY PURCELL - **Chansons des Tavernes et des Chapelles,** HARMONIA MUNDI - HM 242 K

Le DELLER CONSORT que dirige ALFRED DELLER poursuit avec un égal bonheur l'enregistrement des oeuvres anciennes avec ce choix de quelques textes de PURCELL, légers, voire franchement paillards, ou sérieux, exécutés dans un esprit d'authenticité exemplaire quant à sa qualité musicale. A côté des chansons à boire et des chansons amoureuses, pétillantes de vie et de gaieté, souvent traitées en forme canonique à l'instar de la caccia italienne, ont été gravés deux chants assez voisins de la forme cantate : IF NEVER I MORE RICHES DID DESIRE écrit sur un texte de ABRAHAM COWLEY et un HYMNE A Ste CECILE. Il faut une nouvelle fois souligner la perfection d'interprétation de ce groupe, animé d'un sens musical extraordinaire de sensibilité, de justesse et de discrétion.

Chacun de leurs enregistrements constitue d'ailleurs un exemple de perfection musicale au sens le plus total du terme.

Ces oeuvres, quelquefois chaleureuses, sans atteindre au meilleur de la production de PURCELL valent avant tout par leur élégance, leur côté pittoresque et leur vitalité. Tant par son contenu que pour la qualité de l'exécution cette nouveauté Harmonia Mundi est à recommander.

o **BARTOK - Le Chateau de Barbe Bleue** - DECCA - ARISTOCRATE 7391 X

De dimensions réduites, LE CHATEAU DE BARBE BLEUE constitue la seule incursion de BARTOK dans le domaine de l'opéra. C'est aussi la première de ses 3 oeuvres destinées à la scène. Mais sans faire référence à la place importante qu'elle occupe dans l'histoire de la musique hongroise, la partition à elle seule mérite plus qu'une réalisation discographique, au demeurant digne de tous éloges tant sur le plan technique que sur le plan musical. Elle est pourtant, en France du moins, bien peu souvent montée.

ISTVAN KERTESZ dirige le LONDON SYMPHONY ORCHESTRA avec une belle maitrise et un sens dramatique profond, et les deux protagonistes du drame, Barbe Bleue : WALTER BERRY et JUDITH : CHRISTA LUDWIG font merveille. C'est un bain de musique sauvage, musique de l'ombre intuitive, que ces 3 artistes exécutent avec foi et rigueur. On n'y reste pas insensible, et c'est avec plaisir que je mentionne cette belle réussite DECCA vis à vis d'un chef d'oeuvre trop peu joué.

o LES CANTIGAS DE SANTA MARIA - **Alphonso el Sabio** - HARMONIA MUNDI - HM 977 K

ALPHONSE LE SAGE, roi de Castille au XIIIe siècle, s'était rendu célèbre durant son règne notamment par la floraison artistique qu'il avait suscitée. Lui-même s'adonne à la poésie et à la musique ; ainsi dans le PROLOGUE AUX CANTIGAS, enregistré ici, le roi prie Marie pour que celle-ci reconnaisse en lui son troubadour. Suivent 8 cantigas sur les 400 existantes, données ici en version instrumentale ou chantée, qui toutes glorifient en termes courtois la Vierge Marie, légendaire et mystique. C'est au CLEMENCIC CONSORT que l'on doit cette intéressante réalisation, illustrant à merveille un des aspects passionnant de la musique ancienne espagnole. Tour à tour d'expression contenue,

douces, ou encore gaies et rythmées, ces courtes pièces, de caractère mi-folklorique, mi-liturgique, s'apparentent à de riches miniatures, à la fois naives et fines. La beauté expressive ou simplement mélodique de ces chants s'impose à l'audition. Ainsi le prologue, fervent et dépouillé, ou encore la Cantiga 30 dont la mélodie, seule, frappe par son caractère incisif et tendu. La 2e cantiga par contre, d'inspiration plus populaire, incite à la danse, c'est une pièce gaie, vivement colorée, d'une gaieté spontanée et communicative.

Quant aux interprètes, qu'en dire sinon l'extraordinaire homogénéité du groupe, animé d'un sens musical remarquable, et la beauté de cette interprètation, nette et enthousiaste.

o **JEAN SEBASTIEN BACH : Le clavecin bien tempéré (1ère et 2e partie)** HARMONIA MUNDI HM 20309-13

Le premier livre date de 1722, le second fut réalisé quelques 20 ans plus tard, avec des pièces originales et des éléments épars que BACH avait retravaillés et mis en ordre pour la circonstance. C'est sans doute l'une des plus grandes oeuvres de toute la littérature musicale de tous les temps, dont on pourrait faire son unique nourriture spirituelle. Nombreux enregistrements ont déjà été réalisés sur clavecin ou piano, et HARMONIA MUNDI publie à son tour le sien, avec 5 disques, fort soigneusement gravés, et présentés en coffret. GUSTAV LEONHARDT en est l'interprète et son interprétation constitue un exemple digne de la musique qu'elle restitue avec une profondeur et une sérénité remarquables. Voilà sans conteste l'enregistrement le plus beau de cette discothèque. On n'a pas tous les jours, en effet, l'occasion de sentir une aussi totale révélation, comme si l'oeuvre et l'interprète se rencontraient, l'un étant la projection totale et unique de l'autre. Pourtant 2 siècles après sa création, l'exécution du clavecin bien tempéré pose bien des problèmes, quant à la fidélité, à la pensée originelle, et son impact musical aujourd'hui. Des études toujours plus approfondies sur l'art baroque, et la confrontation aux manuscrits constitue le point de départ de GUSTAV LEONHARDT qui adopte la technique du jeu inégal ; Mais la sensibilité et l'instinct musical semblent être les seules références de son jeu, qui confère à l'enregistrement son caractère exceptionnel et exemplaire.

o **MAHLER - 12 Lieder du Cycle «Des Knaben Wunderhorn»** PHILIPS - TRESORS CLASSIQUES 9500 316 X

Composés entre 1892 et 1899 sur des textes d'inspiration populaire de ACHIM VON ARNIM et CLEMENS BRENTANO, les 14 Lieder du «cor enchanté de l'enfant» constituent sans doute l'oeuvre la plus bouleversante de MAHLER, encore que je me méfie de ce qualificatif quelque peu ronflant ; c'est en tout cas une page de musique débordante d'émotion, de sensibilité vraie et de poésie, qui compte parmi les plus belles oeuvres de toute l'histoire de la musique. Deux Lieder manquent ici pour former l'intégrale, ce sont URLICHT et ES SUNGEN DREI ENGEL EINEN SUSSEN GESANG, absence regrettable, dûe sans doute au manque de place disponible sur un seul 33 tours. J'aurais préféré, quant à moi, l'intégrale en deux disques. JESSYE NORMAN, JOHN SHIRLEY-QUIRK et l'orchestre du CONCERTGEBOUW d'AMSTERDAM placés sous la direction de BERNARD HAITINK en donnent ici une bonne interprétation claire et précise mais aussi peut-être un peu froide. Certes, tout sonne à la perfection ; L'orchestre, très en relief, propose une lecture lumineuse, rien n'est laissé dans l'ombre, et les chanteurs font merveille, mais l'ensemble parait toutefois trop précis, trop net, en un mot trop calculé, et toute la sensibilité, toute l'émotion contenue dans ces pages en pâtit un peu. L'enregistrement VANGVARD de la même oeuvre dirigé par FELIX PROHASKA, malheureusement introuvable aujourd'hui, me semblait musicalement plus vibrant.

o **ORGUES HISTORIQUES, N° 8 : L'ORGUE DE MARMOUTIER,** D'A. Silbermann - N° 9 : CARPENTRAS, St Siffrein de P. Quorin - HARMONIA MUNDI, HM 531 K et HM 1207 12 C

Marmoutier d'abord : Un Silbermann authentique dont les quelques avaries subies au XIXe siècle ont été réparées lors de la restauration en 1955 par les facteurs Strasbourgeois Mulheiten et Kern. Cet instrument occupe une place privilégiée parmi les orgues historiques outre son état de conservation, c'est le premier orgue construit par André Silbermann en 1710, 1er témoignage d'une école. C'est naturellement un orgue classique de style français avec toute la concision, l'équilibre, la simplicité et les couleurs de timbres que cela implique avec, en plus, la marque très personnelle de son créateur. Michel Chapuis exécute CINQ NOELS DE LOUIS CLAUDE D'AQUIN, et, comme de coutume, vis-à-vis de cette intéressante collection, HARMONIA MUNDI consacre huit pages de monographie à l'orgue lui-même de 1710 à nos jours, à son créateur et à tout ce qui a présidé à son élaboration. Très belle réalisation, d'une grande qualité quant à l'interprétation fort sensible que M. Chapuis donne de ces Noëls pittoresques et pleins de grâce, dont on ne se lasse jamais.

o **CARPENTRAS : maintenant (orgues historiques n° 9)** (HM 1.207)

La collection orgues historiques ne se limite pas seulement à la présentation d'orgues classiques ou romantiques, présentation exemplaire d'ailleurs, puisque les créations contemporaines y figurent également. Ainsi cet orgue de CARPENTRAS construit en 1974 par un jeune organier de 20 ans, PASCAL QUOIRIN, et dont la réalisation tient du prodige. Il s'agit d'un orgue de 16 jeux parfaitement équilibrés, sonnant magnifiquement et qui ouvre à la facture d'orgue des horizons nouveaux par la qualité de ses timbres et mélanges de timbres, clairs, souvent incisifs et très en

relief. En fait il s'agit là d'une petite merveille aux possibilités encore inexplorées.

FRANCIS CHAPLET donne un aperçu de cet orgue étonnant qui parait nerveux, coloré et lumineux à la fois, avec des courtes pièces espagnoles, les VARIATIONS «WARUM BETRUBST DU DICH MEIN HERZ» de SAMUEL SCHEIDT et deux oeuvres de J-S. BACH : le CHORAL BWV 740 «WIR GLAUBEN ALL AN EINEN GOTT» et le CHORAL ET VARIATIONS : «SEI GEGRUSSET JESU GUTIG» BWV 768. On reste fasciné par la richesse des timbres bien différenciés qui s'harmonisent toujours. L'instrument trompe sur sa taille en paraissant bien plus imposant qu'il n'est. Bravo à HARMONIA MUNDI pour cette découverte tout à la gloire de la facture française.

o J. HAYDN - **Theresien messe** - ERATO STU 71058 X

Quatrième des six dernières messes que Haydn écrivit entre 1794 et 1802 cette Messe de Ste Thérèse, composée, comme les cinq autres de la série, à l'occasion de la fête de la princesse Marie Hermenegild ESTERHAZY pourrait fort bien s'apparenter à une forme symphonique. Elle en a du moins le profil dans ce que la symphonie doit à l'esthétique classique. Le sentiment religieux, même s'il est toujours fervent passe d'abord par le phénomène sonore. Cette messe est avant tout musicale. Comparée aux oeuvres de Bach ou même de Mozart où bien souvent l'expression religieuse mystique porte la musique, la conditionne, on sent avec cette oeuvre la clarté formelle, l'équilibre et l'élégance classiques qui suggèrent tout musicalement. Sans autre élément dramatique que la musique elle-même. C'est une page somptueuse, équilibrée et riche de musique que MICHEL CORBOZ avec l'orchestre de chambre et l'ensemble vocal de Lausanne, UTA SPRECKELSEN (Soprano), HANNA SCHAER (alto), JOHN ELWES (ténor) et MICHEL BRODARD (basse) exécute dans une plénitude sonore extraordinaire de sensibilité et de justesse.

Une interprétation éblouissante et large, alliée à une qualité de gravure parfaite, que demander de plus pour faire un bon disque ?

o BACH - **Les six concertos Brandebourgeois** SUPRAPHON - EURODISC (DISCOTHEQUE DES MAITRES) 913 124 2xB - 80 386

Ces 6 oeuvres, sommet de toute la musique concertante, ont été bien souvent enregistrées depuis la naissance du disque. Celui-ci s'ajoute à la liste, mais il serait incorrect d'en rester là ; car s'il n'est peut-être pas le premier d'entre eux, il se situe en tout cas parmi les meilleurs. Sous l'impulsion de MILAN MUNCLINGER, l'ensemble ARS REDIVIVA qu'il a créé et qu'il dirige exécute ces 6 concertos dans un esprit d'authenticité musicale et historique à la hauteur de la musique. Fruit d'une étude de plus en plus fouillée vis à vis de la technique instrumentale baroque, des courants de pensée, des habitudes et des styles, cet ensemble de formation réduite joue avec une ferveur, une précision qui recrée la musique dans sa vivante originalité. Que de santé, que d'inventions jaillissantes dont l'impact musical dépasse de loin la durée de la musique elle-même. Tout résonne encore longtemps après la fin du disque. MAURICE ANDRE prête son concours à cette belle réalisation digne du plus grand intérêt.

o **FRANZ LISZT, Les trois grandes pièces pour orgue** - LUIS de PABLO : Modulos V - Xavier DARASSE : Organum I - ERATO, ERA 9154 2xU

(Mais attention aux erreurs d'étiquette).

Partie intégrante de la vaste «Encyclopédie de l'orgue» entreprise depuis longtemps déjà par la maison ERATO, ces deux disques groupés en coffret : **l'ORGUE D'EUROPE CENTRALE et L'ORGUE CONTEMPORAIN** proposent un vaste concert donné par l'organiste Xavier Darasse aux grandes orgues Cavaillé-Coll de Toulouse et à celles Boisseau de Royan. Vaste concert en effet si l'on en juge par la qualité des oeuvres : celles de Liszt isolées au milieu de toute sa production et qui paraissent des symphonies pleines de dynamique et de passion. Voilà de quoi montrer, en dépit de la minceur du répertoire d'orgue en Allemagne au siècle dernier, à quel point un certain idéal romantique pouvait se retrouver dans l'orgue. Ces trois pièces, grandioses, notamment les deux premières **«PRELUDE ET FUGUE SUR BACH»** et «Variations sur la basse **«ES WEINEN KLAGEN SORGEN ZAGEN de J.S. BACH»** méritent autant sinon plus que bon nombre de ses poèmes symphoniques pourtant mieux connus. Les deux partitions modernes de Luis de Pablo et de Xavier Darasse, elles, témoignent de l'actualité de l'orgue au sein de l'aventure musicale contemporaine. Espèrons que l'orgue Quorin de Carpentras nouvellement construit, et plus typé que celui de Royan ouvrira encore de nouvelles voies à la musique d'aujourd'hui. Quant aux deux oeuvres elles-mêmes, jouant sur toutes les possibilités sonores de l'orgue moderne, elles découvrent un univers fantasmagorique de mystère, de silence ou d'éclat assez fascinant. L'interprétation générale de cet enregistrement, intelligente et rigoureuse, mérite tous éloges. X. Darasse fait sonner intensément son instrument.

o L'ART DES AGREMENTS - **Musique française du** XVIIIe siècle pour flûtes baroques, luth, viole de gambe ARION - ARN 36 382 A

Le titre sert de prétexte à un fort agréable concert de musique française, et permet en outre de rattacher cette nouvelle publication à une collection brillante sur les instruments anciens comportant déjà au hasard des titres : «l'art de la mandoline baroque», «l'art de la viele à roue» et surtout «l'art des instruments d'amour» que j'ai cité dernièrement. L'accent porte cette fois sur les agréments, sinon la base, du moins la justification de toute la musique baroque.

Ce bel enregistrement propose 6 oeuvres de M. BLAVET (sonate), JACQUES HOTTETERRE (2 préludes extraits de l'ART DE PRELUDER), CHARLES DIEUPART (suite en fa mineur), MARIN MARAIS (Les Folies d'Espagne) et F. COUPERIN LE GRAND (le Rossignol en Amour) ; Double de Rossignol).

Il s'agit là d'une exécution fidèle à tous les usages tant de l'époque, pour les ornements scrupuleusement respectés que pour les transcriptions, en particulier des oeuvres de M. Marais et Couperin ; transcriptions effectuées d'après les indications des auteurs eux-mêmes. On peut entendre ainsi les folies d'Espagne à la Flûte à bec ténor, accompagnée d'une viole de gambe et d'un Théorbe. JEAN CLAUDE VEILHAN : flûtes à bec, flûte traversière baroque, GUY ROBERT : Luths et Théorbe, FRANCOISE BLOCH : Viole de Gambe sont les interprètes de cette luxueuse nouveauté, et s'il faut insister sur la qualité de l'ensemble de portée culturelle et documentaire évidentes, il faut surtout dire la sensibilité et le goût avec lesquels ces trois artistes jouent ces oeuvres.

o **TELEMANN - 12 Fantaisies pour flûte Traversière - ERATO** - STU 71030 X

Ces douze pièces de plusieurs mouvements chacune témoignent du goût que l'on portait à l'époque à la mélodie. Ce sont des pages modestes, aimables et pleines d'entrain faites uniquement pour le plaisir de jouer que JEAN PIERRE RAMPAL exécute ici avec toute la sûreté de son art. J'aurais peut-être préféré une version un peu moins axée sur la virtuosité. Quoiqu'il en soit, la mélodie, tour à tour débridée ou retenue, brillante ou chaude, toujours légère, évolue à l'envie ; on y retrouve maintes tournures caractéristiques de l'époque, bien plus, le 6e mouvement de la 5e fantaisie ressemble fort à un thème de Pergolèse lui-même repris par Stravinsky dans son Pulcinella. Cet enregistrement illustre parfaitement un des aspect de l'art de la flûte Traversière baroque soliste.

o **WAGNER - Ouvertures : Tannhauser - les Maitres Chanteurs - Tristan - le Vaisseau Fantôme - Parsifal (acte 1) - Lohengrin (acte 1 et 3)** - EURODISC - PORTRAIT D'UN MUSICIEN 913 117 B

Wagner à la carte ! Ce disque présente bien des avantages pour une première et timide approche. Il est pourtant bien regrettable en classe que la plupart du temps, on soit obligé d'en rester là. Cela équivaut en quelque sorte à dénaturer le sujet dont on parle. Il n'est pas toujours facile, malheureusement, de bloquer 2 heures pour l'écoute d'un acte entier. Maintenant pour ce qui est de dénaturer l'oeuvre, on peut toujours se consoler, depuis deux ans, BAYREUTH donne l'exemple avec les vasouillardes et cafardeuses mises en scène de notre CHEREAU national. Du bouillon de culture, anti-culturel, anti-poétique, anti-tout sauf anti-vulgaire, par originalité dit-on ! C'est curieux en tout cas, et cela suffit pour qu'un bon nombre de critiques trouvent ça génial. Du moment qu'on promet de l'inattendu, tout le monde est content !

En ce qui concerne le disque, son titre PORTRAIT D'UN MUSICIEN me parait suffisamment explicite ; l'interprètation malheureusement ne semble pas toujours idéale ; en ce qui concerne TANNHAUSER surtout.

Petit détail à noter : sur l'un des deux disques, les étiquettes ont été accidentellement inversées ; gare à ne pas confondre TRISTAN et les MAITRES CHANTEURS... si le phénomène n'est pas unique.

o **PROKOFIEV - Concertos nº 1 et 2 pour piano** - DECCA ARISTOCRATE 7388 X

Issu de la magnifique intégrale des concertos de PROKOFIEV, produite en coffret par la DECCA anglaise, avec ANDRE PREVIN, THE LONDON SYMPHONY ORCHESTRA et VLADIMIR ASHKENAZY, dont il a été rendu compte à l'époque de sa parution, DECCA propose maintenant en 1 disque les concertos 1 et 2, dans sa collection «aristocrate». On ne peut que redire la qualité exceptionnelle de l'interprètation fougueuse, brillante et enthousiaste, de ces 2 oeuvres qui n'ont rien perdu de leur vigueur et de leur agressivité depuis leur création en 1911 et 1913.

Dommage que la gravure, quoique bonne, ne vaille pas en pureté son modèle anglais. L'orchestre sonne avec moins de relief, les sonorités paraissent moins nettes, et à tout prendre, l'original anglais intégral me semble préférable.

o **24 MARCHES CELEBRES - (24 Succès en deux disques)** - PHILIPS 6747393 Y

Soupe populaire ou salade russe, au choix : 24 marches, ça fait tout de même beaucoup de musique de tous poils. De la vigoureuse «Saucisse» POMP AND CIRCUMSTANCE d'EDWARD ALGARY (1857-1934) à la marche des chevaliers de la WARTBURG de TANNHAUSER (2e acte), il y a de la marge, et vraiment pour tous les goûts. Ce manque d'unité me gêne un peu. Quoiqu'il en soit, ces deux disques tiennent leurs promesses question défoulement et on ne peut vraiment pas dire qu'ils portent à la mélancolie. C'est une bouffée de gaieté grasseyante ou discrète sans prétention aucune sinon d'amuser. Le but est parfaitement atteint.

Au programme entre autres : L'AMOUR DES TROIS ORANGES, LES PETITS SOLDATS DE PLOMB, MARCHE DES TROYENS, MARCHE DES METAMORPHOSES SYMPHONIQUES (HINDEMITH), MARCHE DU PROPHETE, MARCHE FUNEBRE D'UNE MARIONNETTE (GOUNOD) etc... etc... etc...

o **CARL MARIA VON WEBER - Quintette pour clarinette et cordes op. 34 - Introduction thème et variations pour**

clarinette et quatuor à cordes op. posthume - Grand duo concertant pour clarinette et piano op. 46
HARMONIA MUNDI 347 K

Et si d'aventure la clarinette au XIXe siècle n'avait pas existé ? La musique en général, et le Romantisme en particulier n'auraient pas été ce qu'ils sont aujourd'hui ! Mais puisqu'il ne sert de rien de poser des questions gratuites, saluons seulement au passage la chance des clarinettistes d'avoir tant de musique à jouer !

Ces 3 morceaux, tous dans la tradition des petites formations de chambre des époques baroque et classique, conçus comme un divertissement en petit comité ou entre amis, d'abord pour le plaisir du jeu, sont ici interprétés avec intelligence et sensibilité par le clarinettiste GUY DANGAIN, le Trio à cordes de Paris, SERGE HUREL 2e violon et FABIENNE BOURY-FOURNIER piano. Ces pièces nées pour une large part de l'amitié qui réunissait WEBER au clarinettiste HEINRICH BARMANN traduisent un romantisme simple, tout à fait bien rendu par les interprètes.

o **BENEDETTO MARCELLO - XII Suonate a flauto solo con Il suo Basso continuo** - HARMONIA MUNDI - HM 974 76

Présenté en coffret de 3 disques, l'enregistrement de ces 12 sonates illustre avant tout pour notre plaisir l'art du flûtiste RENE CLEMENCIC qui joue ces pièces avec une sensibilité généreuse. Comparé à d'autres virtuoses fort bien cotés sur le marché du disque, son jeu chaleureux, libre et vibrant parait infiniment musical dans tout ce que la musique a d'expressif et de secret. Soutenu par un phrasé naturel, c'est tout un univers passionné et fervent qu'il crée par sa flûte, avec un sens poétique indéniable, et toujours la même apparente spontanéité, la même exactitude, la même souplesse. Aussi ces oeuvres, pourtant sages et sans grandes surprises, paraissent merveilleusement lumineuses et chantantes. Selon les caractères des différentes sonates, RENE CLEMENCIC Passe de la Sopranino à l'Alto et, soit le luth, soit le clavecin, soit encore le positif se chargent du continuo avec pour doubler la basse, le violoncelle baroque, la flûte basse, ou encore le basson baroque. Ces 12 sonates, composées presque toutes selon le plan de la sonate d'église, datent de 1712. Sans jamais atteindre, à mon sens, à quelque chose de grandiose, elles valent par leur pittoresque, leur légèreté et leur grâce surtout les 5e et 7e ; et bien que cet enregistrement reste de par sa substance un peu en marge des réalisations exceptionnelles, d'un point de vue culturel et, plus largement, artistique, ce coffret mérite plus qu'une simple attention.

o **L'ORGUE BOURGEOIS SOUS LE SECOND EMPIRE L. Lefébure - Wely (1817-1869) - A.E. Batiste (1820-1876)** ERATO STU 710 49 X

Exécutées sur l'orgue historique NICOLAS ANTOINE LETE de l'église abbatiale de NANTUA, auquel Harmonia Mundi a déjà consacré un chapitre de sa collection Orgues Historiques, voici 8 pièces romantiques bien sonnantes et fort bien enregistrées, tout à fait caractéristiques d'une époque bien élevée, bien pensante, et pour laquelle l'élément «Dramatique» n'avait plus aucun secret... ! Ce qui frappe avant tout, c'est l'instrument lui-même, remarquable dans ses sonorités, de la surprenante et sensuelle voix humaine au jeu de Musette en passant par la pédale d'orage. A ce titre, le disque complète heureusement l'enregistrement H.M. Quant aux 8 oeuvres, naturellement grandioses, elles ne donnent pas uniquement dans le théâtral, et si tout y est systématiquement «expressif», elles ont suffisamment d'originalité, de vérité musicale pour qu'on s'y intéresse. Hommage soit donc rendu à l'organiste PIERRE GUILLOT pour son choix, et sa tentative de réhabiliter une musique quelque peu mal vue, et qui fait malgré tout intégralement partie de notre héritage culturel.

Au programme : OFFERTOIRE DE Ste CECILE ; COMMUNION EN LA MAJEUR ; ELEVATION EN LA MINEUR ; OFFERTOIRE EN UT ; OFFERTOIRE FANTAISIE-ORAGE ; VERSET EN UT de A-E. BATISTE ; ROMANCE SANS PAROLES EN FA ; et BOLERO DE CONCERT EN SOL MINEUR de LEFEBURE-WELY.

A recommander.

o **GEORGES DELERUE , Fanfares pour tous les temps** - Cérémonial - JEAN MICHEL DEFAYE : Flashes ERATO STU 710 75 KC

«FANFARES POUR TOUS LES TEMPS» «FLASHES» et «CEREMONIAL» ont été écrits à la demande de l'OCTUOR DE CUIVRES DE PARIS qui les joue ici avec MAURICE ANDRE. Ce sont des pages de virtuosité très diversifiées, qui mettent en valeur les qualités musicales de cette formation prestigieuse. G. DELERUE et J.M. DEFAYE ont joué sur les contrastes, de fait, leurs oeuvres donnent l'impression de mosaïques, de rosaces flamboyantes. On passe de l'exubérance à la confidence, de la gaieté à la méditation et cette mobilité pleine de vie et de nerf est merveilleusement rendue. FLASHES surtout vaut par son originalité et les cuivres s'en donnent à coeur joie.

Fanfares tous azimuts !



bibliographie

VIENT DE PARAITRE

o **Mondo popolare in Lombardia - 1. Bergamo e il suo territorio, a cura di Roberto Leydi, Silvana Editoriale d'Arte, Milan (1977) in 8o, 548 pp. 8 hors-texte couleurs, 16 hors-texte noirs, exemples musicaux 2. Brescia e il suo territorio, a cura di Roberto Leydi e Bruno Pianta, ibid. (1976), in 8° 472 pp. 32 h.t. coul. 8 h.t. noirs, 100 ex. musicaux 3. Le parole dei Contadini, par Giacomo Bassi e Aldo Milanesi, ibid. (1976), in 8°, 302 pp. ill.**

Je m'en voudrais de ne pas signaler à nos amis ces trois premiers-nés d'une collection magnifique entreprise par l'Administration de la Région lombarde : ils doivent intéresser non seulement nos collègues professeurs d'Italien, mais tous ceux que la tradition populaire intéresse, musiciens, sociologues, ethnologues. Ces livres sont d'autant sympathiques que les responsables, ont opéré avec un amour évident de la tâche qu'ils ont entreprise et avec le plus profond respect de leurs interlocuteurs. Le lecteur les sent conscients de rapporter le témoignage d'un frère humain ou de groupes sociaux dont ils sont singulièrement proches et qu'en aucun moment ils ne considèrent comme des éléments d'enquête. Il se dégage donc de ces trois ouvrages une sympathie et une vie auxquelles on ne peut rester étranger. J'ajoute que ces documents s'appuient sur des enregistrements appartenant à la Collection ALBATROS, dont je rends partiellement compte par ailleurs, dans NOTRE DISCOTHEQUE de Décembre 1977.

o **Serge GUT, Le Groupe Jeune-France (Yves BAUDRIER, Daniel LESUR, André JOLIVET, Olivier MESSIAEN, Collection Musique-Musicologie, Champion, Paris (1977) in 4° 158 pp. - ISBN 2-85203-030-6**

Tous les étudiants de l'Université de PARIS-IV (Sorbonne) savent le pertinent enthousiasme avec lequel Serge GUT aborde «son» programme de C.A.P.E.S. ou d'Agrégation : les murs du Lycée Jean de la Fontaine restent pleins des échos de ses joies de la découverte au cours de l'étude du Musicien dans la Cité d'Yves Baudrier, de Mana d'André Jolivet, du Cantique des Cantiques de Daniel-Lesur ou de Chronochromie d'Olivier Messiaen. Voici qu'un livre concrétise ces acquisitions et cet enthousiasme : c'est le 4ème de la Collection Musique-Musicologie que dirige Danièle Pistone chez Champion. L'auteur examine en premier lieu la situation historique de Jeune France puis étudie ensuite le cas particulier de chacun des musiciens de ce Groupe : Yves Baudrier (1906), compositeur méconnu dont Serge GUT analyse le Paysage mauvais, premier des deux Poèmes de Tristan Corbière (1939) ; c'est précisément au Cantique des Cantiques de Daniel-Lesur (né en 1908) qu'il est ensuite fait appel pour un bref aperçu, puis à l'opéra Andrea del Sarto cependant que la Sérénade pour orchestre à cordes (1954) est analysée en détail. Les particularités de technique musicale d'André Jolivet (1905-1974) et d'Olivier Messiaen (né en 1908) sont ensuite résumées et l'auteur retient comme pages caractéristiques de Jolivet Mana (1935), six pièces pour piano, le Second Concerto pour trompette (1954) et la Suite delphique (1943), analysée en détail, cependant que Messiaen est présenté avec Harawi (1945), Messe de la Pentecôte (1950) et les Trois petites liturgies de la Présence divine. L'EDUCATION MUSICALE ne peut évidemment que recommander chaleureusement à ses lecteurs un tel ouvrage dont la présence s'impose dans toute bibliothèque musicale valable.

Jean Maillard

o **LA MUSIQUE, DE LA NUIT DES TEMPS AUX AURORES NOUVELLES, par ANTOINE GOLEA - Deux volumes, 135x180, couverture glacée couleurs - volume I, 464 p., vol. II 496 p. - Editeur : ALPHONSE LEDUC ET Cie,175,rue St Honoré, 75001 Paris.**

La qualité et la valeur de cet important ouvrage lui confèrent un caractère assez exceptionnel, car la manière dont est présenté et développé le sujet se révèle assez différent de ce que l'on a coutume de lire en ce domaine, et ce par le style de l'auteur, et un langage aisé quelquefois sévère, piquant, mordant, sarcastique, à juste titre. Trois chapitres traitent des «civilisations musicales traditionnelles», «double berceau de la musique en occident», «cette musique (...) qui se manifeste par ses modes, ses rythmes, son style, les influences subies par les civilisations juives et grecques». A partir du chapitre suivant «La musique du Moyen-Age chrétien» se présente de telle façon qu'il prend une couleur nouvelle : s'il est souvent question des maitres dont les oeuvres traduisent leur tempérament, leur origine, l'auteur n'oublie

pas les influences subies : politiques, sociales, populaires, économiques, religieuses, géographiques, historiques, etc... le langage musical, la facture instrumentale.

Par contre, il est fort peu question de techniques, tout au moins dans le sens habituel ; seul est en cause la musique dans ce qu'elle a de léger ou de grave, profond, dramatique, lyrique ou simplement divertissant. Du seul point de vue esthétique, le lecteur appréciera : comparaisons, oppositions, ou rapprochements entre tel ou tel maitre : par exemple Mozart «dont le coeur battait dans sa poitrine qui traduisait ses seules angoisses et ses joies personnelles» et Beethoven dont «le coeur, au contraire battait pour toute l'humanité». Verdi et Wagner, etc... : chapitres passionnants comme le sont d'ailleurs les suivants : Chopin, Liszt, Brahms, Hugo Wolf, Bruckner, Malher, C. Saint-Saens et G. Fauré «sauveteurs de la musique française au 19e siècle», Bizet, Massenet, C. Franck, la Russie, l'Ecole tchèque, etc... et enfin clôturant ce 1er Tome «Les derniers remous avant le 20e siècle.

Le second Tome, débute par quelques notes sur la musique du 20e siècle et son public, puis, il entre dans le fond du sujet, : Debussy «musicien de la liberté» auquel 20 pages sont consacrées, ce qui ouvre l'histoire de notre siècle jusqu'à nos jours, etc...

Ainsi se trouve décrit de façon pénétrante la 1ère moitié du siècle et les différents courants manifestés depuis 1945 et déjà apparents avant la seconde guerre mondiale.

Prudent et diplomate, Antoine Goléa avertit le lecteur que dans «une histoire de dimension moyenne...» tous les noms ne peuvent être cités. Qu'A. Goléa veuille bien m'excuser mais je trouve fâcheux d'omettre de grands noms de notre siècle, tels Roger DUCASSE, Raymond LOUCHEUR. Ils ont pourtant, par leur génie, leur talent et leur science, ajouté de biens beaux fleurons au palmarès de l'Ecole française.

o **PEDAGOGIE MUSICALE D'EVEIL, Cahiers recherche musique - Edition de l'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, (I.N.A.), 116, Av. du Président Kennedy, 75016 PARIS. Tél. 224.22.22. ou 29.88**

Ce cahier s'adresse aux enseignants de l'Enseignement primaire et présente les résultats de plusieurs années de recherche pédagogique. Il se veut être un guide pédagogique (pédagogie musicale d'éveil - des instruments à construire par les enfants, perception auditive et imitation chez les enfants de 3 à 6 ans, etc...)

Avec ce cahier (146 pages) les maitres de l'école maternelle et de l'enseignement primaire auront de quoi lire, étudier, méditer et expérimenter.

o **REDECOUVRIR LES METIERS D'ART - Facture d'orgue, Lutherie, par Pierre PELISSERO, Françoise MONIER - Editeur HACHETTE - 115 pages consacrées à l'orgue, 100 à la lutherie.**

Livre passionnant et utile sur lequel nos lecteurs et amis devraient porter sérieuse attention. La jeunesse, curieuse, avide de connaissance et de culture est attirée à la fois par l'orgue et par la lutherie, témoin le nombre d'élèves fréquentant conservatoires et écoles de musique. Et je ne crois pas faire erreur en avançant que ces jeunes, s'ils deviennent de brillants interprètes, ignorent, pour beaucoup ce que dans tous leurs détails sont un orgue, un violon ou un violoncelle, comment sont composés les uns et les autres, conçus et construits.

Voilà donc un ouvrage qui rendra de très grands services à ce sujet, car il présente toute l'histoire de ces instruments, les matériaux utilisés, les jeux pour l'orgue, les bois choisis pour les cordes, etc... ceci agrémenté par de nombreuses photographies, clichés, schémas, etc...

Un chapitre est réserve au métier de facteur d'orgue ou de lutherie, comment devenir l'un ou l'autre. La liste des manufactures d'orgue, d'ateliers de lutherie.

Diffusez ce livre. Peut-être sa connaissance pourrait-elle provoquer des choix professionnels. A tout le moins attirer vers une visite d'une manufacture ou d'un atelier de lutherie

o **MENDELSSOHN, par René Jacobs - Collection «Solfèges» ; éditeur : Editions du SEUIL, 27 rue Jacob, 75006 Paris.**

Voici donc le 36e livre de cette précieuse collection que nos lecteurs connaissent et qui ont rendu de si grands services à tous, (et qui continueront) ne serait-ce qu'aux étudiants préparant examens et concours.

Par sa qualité et sa valeur, il se place au niveau des précédents. Après un aperçu sur les ancêtres du compositeur, R. Jacobs suit pas à pas l'existence du compositeur. Il assemble, avec soin et justesse, la vie de l'Homme et son oeuvre, toujours situé dans le concept du temps (circonstances sociales, politiques, populaires, économiques, religieuses). Grâce à la perspicacité de l'auteur, ce livre éclaire à souhait la vie artistique de ce maitre de l'art instrumental, qui fut aussi chef d'orchestre «continuateur de la tradition allemande à une époque où tous les regards se portaient sur la Vienne romantique».

Toute l'oeuvre de Mendelssohn est non seulement signalé mais aussi présenté, commenté avec soin et éloquence.

De très nombreux, croquis, dessins du compositeur lui-même, reproductions, exemples musicaux agrémentent cet ouvrage - s'ajoutent, ce qui est de coutume en cette collection : Notes, Index, repères biographiques, discographies, catalogue des oeuvres, etc...

o **LA MUSIQUE par Yves HUCHER, Professeur de Lettres musicologue - Editions Librairie LAROUSSE, 17, rue Montparnasse et 114, Bld Raspail, 75006 Paris.**

Petit par ses dimensions, mais grand par son contenu, tel se présente cet ouvrage, document de travail infiniment pré-

cieux, ouvrant de nombreuses perspectives, à tous ceux ayant charge, ô combien belle, de développer chez les élèves, petits ou grands, sensibilité, culture artistique.

Comment ? en liant musique et littérature. Ainsi, Yves Hucher donne des textes de poètes et romanciers inspirés par la musique, de théoriciens de la musique, de musiciens sur eux-mêmes et sur leurs oeuvres, etc... A un texte d'écrivains se joignent des titres d'oeuvres musicales se rapportant au texte littéraire.

Au hasard du livre : Ch. Baudelaire : «Les fleurs du Mal» et Wagner «Ouverture du Vaisseau Fantôme», «La Mer» de Debussy. M. Proust : «Les Plaisirs et les Jours, Famille écoutant la musique» et Fauré «Dolby, Florent Schmitt «Enfants», R. Loucheur «En Famille», Debussy «Quatuor à cordes» etc...

150 textes avec les auditions correspondantes sont ainsi à votre disposition. Sous le titre : «Fiche pédagogique» de très utiles conseils facilitent le travail : Activités d'apprendre, Recherches de textes. Au-delà des textes - Documents - Le livre s'achève par des propos d'Yves Hucher, E. Delacroix, Yves Brayer, Carzou, M. Déon.

En un mot : un ouvrage à ne pas manquer et dont la place est toute indiquée dans la bibliothèque pédagogique de tout professeur.

Bravo, Yves Hucher.

o **LA VRAIE CRISE DE L'OPERA - Editions : La Pensée Universelle, 3bis, Quai aux Fleurs 75004 Paris**

Le 16 juin dernier, une conférence de presse était donnée par Jean Gourret au théâtre de la Gaité Montparnasse sur le sujet de la «Crise de l'Opéra» avec la présentation de la «Méthode Officielle Française d'enseignement du Chant» avec le concours du célèbre ténor : A. Vanzo. Au cours de cette conférence, J. Gourret déclara qu'il y avait des réformes de structure concernant la profession de professeur de chant. Pour ne donner qu'un exemple, il faut signaler qu'on vient de créer un diplôme permettant de devenir chef de chant, chef de choeurs. On a réformé le C.A.P. de professeur de chant pour exiger de la part de ceux-ci un certain nombre de compétences musicales et pédagogiques. Parmi les mesures préconisées par J. Gourret, on trouve celles concernant les opéras de province qui seraient chargés de fournir les terrains d'évolution aux chanteurs débutants. Ceux-ci pourront de cette façon apprendre leur métier, au contact du public. J. Gourret a dénoncé la crise des chanteurs de l'Opéra en France. Il déplore, parfois à juste titre, qu'une «Marguerite» soit interprétée par une Italienne, un «Pelléas» par un Américain. Etat de chose qu'il faut en effet déplorer en dépit du succès rencontré par les représentations à l'Opéra de Paris où le pourcentage de participation du public et plus particulièrement du public de jeunes, dépasse toute espérance.

Voici donc un sérieux cri d'alarme lancé. Il fait écho, d'ailleurs, à ce que Bernard Lefort, directeur du Festival d'Aix en Provence, développa lors d'une conférence de presse en l'Hôtel de Sully et que B. Lefort voulut exposer dans notre revue.

En conclusion de tout cela, j'invite nos amis à se procurer cet ouvrage complet et largement détaillé, particulièrement intéressant, écrit par Jean Gourret.

A. MUSSON

EXAMENS ET CONCOURS

Brevets de technicien Métiers de la Musique et Facture instrumentale. Programme d'Histoire de la Musique (Session 1978)

L'épreuve A2 d'Histoire de la musique et critique d'enregistrement du brevet de technicien Métiers de la Musique portera sur le programme limitatif suivant :

- Le lied au XIXe siècle (des Lieder de Schubert aux «Gurre Lieder» de Schoenberg inclus)
  - o ses différents aspects et expressions
- Stravinsky : La Sacre du printemps
  - o étude détaillée de la partition

L'épreuve A4 d'Histoire de la musique du brevet de technicien Facture instrumentale portera sur les six oeuvres suivantes :

- Couperin : «Les barricades mystérieuses» (2e livre des pièces de Clavecin)
- Haendel : Concerto pour trompette et orchestre à cordes en la bémol majeur
- Mozart : Ouverture des «Noces de Figaro»
- Chopin : Nocturne n° 10
- Debussy : «Chevaux de bois»
- Stravinsky : «L'Oiseau de feu».

Circulaire n° 77 433 du 17/11/77 - B.O. n° 43 du 1/12/77, page 3470



COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 58.972
Imprimerie JEAN DEIT 14 rue de la Somme 94230 CACHAN - Dépôt Légal : 4ème T. 1977. Le Directeur J. DEIT